· BIBLIOTECA ·
· LVCCHESI · PALLI ·

Grande Sala O. S.
26-I-[illegible] 10(2

III. 26 I 10 12

13555

# LE RIVOLUZIONI
## DEL
# TEATRO MUSICALE ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE

*OPERA*

DI STEFANO ARTEAGA

Socio dell'Accademia delle Scienze, Arti, e belle Lettere di Padova.

*SECONDA EDIZIONE*

Accresciuta, variata, e corretta dall' Autore

TOMO SECONDO

Bibl. Nazionale Napoli V. E. III

BIBLIOTECA LUCCHESI PALLI

IN VENEZIA MDCCLXXXV.

Nella Stamperia di Carlo Palese

*CON PUBBLICA APPROVAZIONE.*

# DELLE RIVOLUZIONI DEL TEATRO MUSICALE ITALIANO

DALLA SUA ORIGINE FINO AL PRESENTE.

************

## CAPITOLO NONO.

*Secol d'Oro della musica Italiana. Progressi della Melodia. Valenti Compositori Italiani. Scuole celebri di Canto, e di Suono col vario loro carattere.*

LO spettacolo dell'Opera tutto insieme piaceva nondimeno a gli Italiani ad onta de' suoi difetti sì per la novità, sì perchè non ne avevano un altro migliore, Avendo perduta intieramente l'idea del teatro antico, e non vedendo sul moderno, se non se tragedie, e commedie piene di mille assurdità, era ben naturale, che s'appigliassero al melo-

dramma, in cui trovano un ampio compenso. Se il cuore non vi si mischiava per nulla, gli occhi almeno trovavano il loro pascolo, e se il terrore, e la pietà non laceravano gli animi degli spettatori, si sentivano essi rapiti dall' ammirazione, il quale affetto sostituito ad ogni altro rendeva pregievole uno spettacolo contrario per se stesso al buon senso. I suoi difetti erano riputati altrettante bellezze, e si metteva come pregio intrinseco del componimento la sfoggiata pompa del macchinista, la quale faceva perder ogni suo effetto alla musica, e alla poesia senza riflettere, come osserva un grandissimo ingegno, che quest' apparente ricchezza altro non era che povertà, nella medesima guisa che i fiori sparsi innanzi al tempo sulle campagne indicano per lo più la sterilità del terreno.

Tuttavia non poteva a meno di non avvenire, che fra le tante lascivie dell' arte, ond' erano ingombrate la musica e la poesia, non sortisse alle volte dagli strumenti qualche suono, il quale penetrasse più avanti nell' animo, e qualche tratto non infelice dalla penna de' poeti. La natura ha questo di proprio, che basta, che ci si mostri nel suo vero aspetto, perchè tosto faccia

nascer vaghezza di se. Ecco il momento della rivoluzione. I poeti cominciarono a conoscere, che si potevano interessare gli animi a preferenza degli occhi, e s'avvidero i musici, che la possanza dell'arte loro avvegnachè ne abbia per fondamento gli accordi, e le leggi armoniche, era nondimeno riposta principalmente nella melodia.

Essa in fatti è la sola, che fa, che la musica divenghi un'arte imitatrice della natura, esprimendo colla varia successione de' tuoni, e delle note i diversi accenti delle passioni. Essa è quella, che adoperando i muovimenti or rapidi, or lenti, or con debita misura sospesi, ci strappa le lagrime nel dolore, affretta il corso del sangue nell'allegrezza, ci fa smarrire nell' abbattimento e ci determina alla speranza, al timore, al coraggio, ed alla maninconìa. Essa è, che riproducendo le sensazioni, che in noi risvegliarono le immagini rappresentative degli oggetti fisici, sa dipingere il mormorìo d'un ruscello, che scorre lentamente fra l'erbe, e lo strepito d'un torrente, che romoreggia precipitato dalle montagne, lo spavento d'una tempesta, e il susurro voluttuoso d'un fresco venti-

cello, gli urli delle Furie, e il sorriso delle Grazie, la maestà, e il silenzio della notte, o l'allegrezza d'un meriggio rischiarato dal Sole. Essa è l'unica parte della musica, che cagioni degli effetti morali nel cuor dell'uomo, i quali oltrepassano la limitata sfera dei sensi, e che trasmette a' suoni quella energia dominatrice, che ne' componimenti s'ammira de' gran masetri. La quale non altronde deriva se non se dal prendersi le inflessioni musicali come altrettanti segni delle nostre affezioni, e delle nostre idee: dal che nasce, che risovvenendoci degli oggetti, che vengono per mezzo di esse rappresentate, ci sentiamo parimenti agitare da que' movimenti medesimi, che avrebbe in noi eccitati la presenza loro. Essa è finalmente quella, che sottopone, a così dire, l'universo all'imperio dell'orecchio, non altramenti che il sottopongano la pittura, e la poesia, quella al giudizio degli occhi, e questa a quello della immaginazione.

Tutto ciò non può ottenersi dalla semplice armonia considerata in se stessa: imperocchè, consistendo principalmente nelle proporzioni equitemporanee dei suoni, è atta bensì a formare

un

un accozzamento gradevole, che diletti l'udito, ma non può sollevarsi fino al privilegio d'imitar la natura, colla quale l'unione degli accordi non ha se non se una relazione troppo lontana, nè può avere una influenza notabile sugli affetti, che è il vero scopo della musica teatrale. Nella stessa maniera, che le sole regole della grammatica faranno bensì un discorso puro e regolato, ma non saranno giammai sufficienti a formar uno scrittore eloquente. La forza degli argomenti, la convinzione dello spirito, l'eccitamento delle passioni, l'arte in somma di persuadere sebbene non possano ottenersi senza osservar la sintassi, non è perciò, che dalla sintassi in tal modo dipendano, che basti l'averla osservato, perchè altri divenga oratore. La rettorica è quella, che disponendo a sua voglia delle regole, e delle parole, e servendosi di esse, come di veicoli delle idee, comunica loro quella espressione, che da se sole non avrebbero fra le mani di un grammatico. Ora come la melodia è per la musica ciò, che la rettorica per il linguaggio, così l'armonia è per i suoni ciò, che la sintassi per il discorso. Può essa concorrere dal canto suo a produr la espres-

sione ora ordinando con certa regola i suoni, come la grammatica ne adatta i vocaboli, ora unendo con alcune leggi di modulazione la successione loro, come l'ortografia ne distingue i periodi, ora rendendo più giuste le intuonazioni per mezzo degli intervalli, come la sintassi rende più intelligibile l'orazione per mezzo dell'acconcia collocazione delle parole, ora assoggettando al sistema generale dei suoni le inflessioni difettive e vaganti, non altrimenti, che la grammatica tenta di accomodare ai precetti generali le anomalie de' nomi, e de' verbi. Ma fintantochè il compositore resterà fra cotai cancelli, la musica non avrà nè vita nè spirito, l'accento spontaneo e naturale delle passioni si convertirà in un intervallo armonico, il quale, appunto perchè è figlio dell'arte, non produrrà il menomo effetto sul cuore, che mai non vien mosso da proporzioni astratte, o da semplici ragioni numeriche, restringerà ad un picciolissimo numero di modi le varie, e moltiplici inflessioni, delle quali è capace il linguaggio dell'uomo appassionato, impoverirà di molto l'eloquenza musicale parte escludendo una folla di suoni attissimi a commuovere, unicamente perchè non

entrano nel sistema arbitrario dell'armonìa, parte levando a quelli, che restano il mezzo più possente della espressione, che è quello di parlar all'anima nostra un qualche linguaggio, e di rappresentarle un oggetto determinato. Imperocchè ove la musica non mi farà sentire che intervalli, consonanze, proporzioni, accordi, e rapporti, ove tutta la sua possanza si ridurrà a titillare unicamente i nervi auditorj con certe vibrazioni metodiche, e insignificanti, io applaudirò bensì alla scienza del musico, ammirerò quell'algebra sonora, come ammiro i calcoli di Ricatti, e d'Eulero, goderò anche dello stesso materiale diletto, che mi arrecano i gorgheggi d'una lecora, o d'un canario, ma rassembrerò altresì a que' vecchi descritti da Omero, che formavano il consiglio di Priamo, i quali ammiravano la bellezza di Elena senza sentirsi commossi, perchè non vi ravviserò punto quel principio d'imitazione, che di tutte le belle arti ne è il fondamento, non troverò alcun segno di convenienza tra gli accordi armonici e le mie proprie affezioni, nè sentirò ricercarmi l'anima, e il cuore da quei movimenti improvvisi, e forti, che dalle arti di genio

ha ogni uomo sensibile diritto di esigere. Come i colori accozzati su un quadro niun effetto cagionano senza il disegno, che è lo spirito vivificante della pittura, così la combinazione de' suoni nulla giova a interessare senza la melodìa. L'immagine delle nostre passioni, e degli oggetti, che le mettono in esercizio, lo specchio delle nostre idee, e de' nostri sentimenti rinovellato alla memoria per mezzo del canto, o della sinfonìa: ecco l'unica via d'intenerirci, di smuoverci, e di render viva, ardente, ed energica la favella musicale. Tal ne è la cagione eziandio, per cui rimanendo freddo, e indifferente lo spettatore alla veduta d'un bosco, o d'un deserto espresso sulla tela da un valente pennello, non rimane altresì ozioso nel sentire una voce, che canti in quella solitudine, o in quel boschetto. Le frondi degli alberi, l'albeggiante azzurro dell'orizonte, le punte delle roccie inerpicate, le lontananze, e i chiaroscuri delle valli dipinti sul quadro sebbene invaghiscano l'occhio de' riguardanti, nulla dicono però allo spirito loro; laddove una voce solitaria, che risuoni dolcemente nel silenzio di solinga valle, annunzia tosto a chi l'ascol-

ta, che colà soggiorna un Essere socievole, compagno nelle sciagure, e nei diletti, e creato al paro di lui dalla natura per fruir l'aura della vita, e per godere le delizie dell'Universo.

Talmente incominciarono a pensare i compositori italiani. O fosse, che la riflession gli portasse a così interessante scoperta, o si lasciassero essi condurre da quell'intimo sentimento del Bello, che genera il gusto, e che vien generato dall'istinto, o nascesse ciò dalla perpetua e inalterabile oscillazione, per cui le facoltà appartenenti alla immaginazione, e alla sensibilità passano dal pessimo statσ al mediocre, e dal mediocre all'ottimo per ricader di bel nuovo nel pessimo; certo è, che il cuore riacquistò i suoi diritti, che dai sensi gli erano stati ritolti, e che la musica da un puro accozzamento di suoni divenne un'arte imitativa capace di esprimere tutte le passioni, e di rappresentare tutti gli oggetti. Il primo benchè debole cangiamento venne dalla ecclesiastica. Orazio Benevoli, Anton-Maria Abbattini, Francesco Foggia, Pietro Picerli, e il rinomatissimo Gesti cominciarono in Roma i primi a

ri-

ripolire alquanto, e simplificar l'armonìa dagl'ispidi intrecci del contrappunto, a concertar con più esattezza le parti, a connetter fra loro i passaggi secondo il luogo, che debbono occupare nella modulazione, a scegliere, e regolare gli accordi secondo la relazione, che hanno essi col tutto. Ludovico Viadana, inventando il Basso continuo, così chiamato perchè dura tutto il tempo della composizione, inventò parimenti con siffatto mezzo la maniera di regger meglio l'armonìa, di sostenere la voce, e di conservar i tuoni nella debita proporzione, e giustezza. Così la misura prese a poco a poco un andamento più regolare, il tempo divenne più esatto e più preciso, e il ritmo musicale acquistò una cadenza sensibile attissima a farne spiccar maggiormente le progressioni del movimento, e della misura. Con tali preparativi la declamazion musicale, ovvero sia il recitativo, confuso fin' allora col canto, o non a bastanza distinto, divenne un genere di per se, che acquistò peculiar forma e leggiadrìa. Giacopo Carissimi illustre compositore romano dopo la metà dello scorso secolo cominciò a modular i recitativi con più di grazia, e di sem-

pli-

plicità, avvegnachè non vi si facesse allora particolar riflessione sì perchè il gusto del Pubblico rivolto intieramente alle macchine, e alle decorazioni badava poco alla dilicatezza della composizione, come perchè la poesia dei drammi così poco interessante faceva perdere il suo pregio anche al lavoro delle note. Ma il vero stile della declamazion musicale si riconobbe più distintamente nelle opere di Giambattista Lulli fiorentino, il quale, passando in Francia nella piccola età di sei, o sette anni, e apparando ivi l'arte di suonar il violino, e di comporre per musica divenne portato dal grandissimo ingegno, onde avealo fornito la natura, il Corifeo della Francia. Lo che egli fece imitando la musica sacra qualmente si trovava allora ne' bravi compositori italiani, e trasferendola al proprio idioma, ed al teatro con quelle mutazioni, che esigeva il genio dell'uno, e dell'altro. Chi ha sentito eseguire i celebri mottetti del Carissimi, e del Cesti da qualche bravo cantore, vi ravvisa per entro la sorgente onde ricavò Lulli il suo recitativo, se non in quanto lo svantaggio, che ebbero quelli lavorando su parole sconnesse, e mezzo barbare

d'una

d'una lingua morta, non lo ebbe già il musico fiorentino, cui toccò in sorte un poeta francese inimitabile.

L'alta riputazione di Luigi Decimoquarto, ai cui servigi si ritrovava il Lulli, avendo richiamato alla sua Corte il fiore delle altre nazioni nelle arti, e nelle lettere, eccitò in particolar maniera la curiosità degli italiani, i quali vi si portarono in folla spinti non meno dal desiderio d'imparare, e di conversare cogli uomini grandissimi, che allora fiorivano in Francia, che di far mostra de' proprj talenti alla Corte d'un sì gran Re protettor dichiarato d'ogni sorta di merito, e divenuto assai più celebre per questo mezzo, che per l'incomparabile sua fortuna nella guerra, o per la preponderanza acquistata sugli affari di Europa. Documento luminoso a' Sovrani per far loro conoscere, che la sola maniera d'eternar il lor nome, e di farsi adorare dai posteri è quella di rendersi veramente utili alla umanità, promovendo le arti, che soddisfanno a' bisogni degli uomini, e favoreggiando le scienze, che perfezionano il loro spirito. La gloria delle armi, e delle conquiste passa, come il fragore d'un tur-

turbine, di cui non si conserva la memoria se non per le rovine, che ci attestano della strage; laddove quella de' Principi, che proteggono le cognizioni profieue inseparabili dal vero merito, dura, come la quercia descritta da Lucano, che era la figliuola primogenita del bosco, riverita da' pastori, e abitata da' Numi, ai rami della quale appendevano corone di fiori le ninfe, e i capitani i loro militari trofei. (*a*)

L' accennata circostanza unita alle liberalità del Monarca, e alla politica illuminata del suo ministro Colbert contribuì infinitamente ai progressi delle lettere non solo in Francia, ov' egli è indubitabile, che arrivarono al maggior loro splendore, ma nelle contrade straniere eziandio. Imperocchè, s' egli è vero, siccome apparisce chia-

(*a*) *Ragion vuole, che si ricordi al lettore un pregio, che suole accompagnare il regno di quei Monarchi, a' quali si dà il titolo di Grandi, cioè, che a' suoi tempi mirabilmente fiorirono le lettere, e i letterati non men fra i Cristiani che fra i Pagani.* Muratori Annali d' Italia ann. 395. Il bibliotecario Estense è quasi sempre più erudito, che filosofo; ma questa volta è una eccezione della regola.

chiaramente dalla storia del cuor umano, che l'interesse, l'emulazione, e la gloria siano le tre leve più possenti a sollevare l'ingegno, e ad affrettarlo nella carriera del sapere, codeste passioni si ritrovavano tutte grandemente lusingate a Parigi nell'epoca, di cui parliamo. La munificenza d'un Sovrano, che pagava con quattordici mila scudi un pessimo sonetto di Claudio Achillini, faceva con più ragione attendere non dissimili favori per se ai belli spiriti tanto più bramosi nella pratica di ricchezze, e di un'agiata fortuna quanto più si mostrano disprezzatori di esse ne' loro scritti; somiglianti appunto a que' Sacerdoti musulmani, di cui parlano i viaggiatori, i quali, predicando fervidamente ai Turchi l'astinenza del vino, niun'altra cosa assaporiscono con tanto diletto quanto una bottiglia di eccellente liquore europeo. L'emulazione, quella figlia pericolosa dell'amor proprio, che alle volte partorisce l'invidia, alle volte genera l'eroismo, ma che divien necessaria in mancanza della virtù per far germogliar i talenti, e per sollecitarli alle magnanime imprese, ne trovava aperto un vastissimo campo in tanti rivali illustri, su quali diveni-

va

va sommamente gloriosa la vittoria, e scusabile la sconfitta. Gli sforzi fatti adunque per superarli, o per distinguersi dovettero necessariamente portare ciascun'arte alla rispettiva lor perfezione, fra le quali la musica ebbe non mediocre fortuna. Luigi Rossi, Arcangelo Corelli con altri valenti italiani emuli a Parigi, e imitatori del Lulli riportarono al loro ritorno nella patria idee più chiare, e più distinte dell'armonìa. S'aggiunse a questa più giusta cadenza secondo il gusto Lulliano, furono risecati i soverchi artifizj, si fecer camminare con maggior precisione, e calore il movimento, e la misura, e le aperture di molte Opere italiane si lavorarono alla francese, il qual costume durò per più di vent'anni di qua dai monti fino al principio del secolo presente, checchè ne dicano in contrario gli italiani facili ad essere smentiti colla pruova delle carte musicali di que' tempi. Allora si svegliarono dappertutto gli ingegni, ed ecco sorgere a debellar il gusto fiamingo, che da lungo tempo vi dominava, il Cassati, e il Melani a Roma, il Segrenzi a Venezia, il Colonna a Bologna, il Bassani a Ferrara, e lo Stradela a Genova ce-

lebre non meno per l'abilità sua, che per i suoi amori e tragico fine. Dietro alle pedate di costoro camminarono felicemente que' grandi armonisti Gaetano Greco, l'Albinoni, il Caldara, il famoso Giovanni Buononcini, e Pietro Sandoni Bolognese, i quali sostennero con tanto decoro la gloria del nome italiano in Inghilterra in mezzo al grido, che aveano meritamente levato in quell'isola le composizioni dell'Hendel. Gli Inglesi, che ad un vivo interesse per la patria loro sanno accoppiare quella imparziale filosofia, che generalizza i sentimenti, e le idee, e presso ai quali il titolo di straniero non è, come per tutto altrove comunemente, un titolo alla esclusiva, o un'arma di più contro al merito nelle mani dell'invidia, si prendevano talvolta il piacere di obbligar i tre professori a che suonassero in presenza del Pubblico a gara in tre organi separati con proposte e risposte da una parte, e dall'altra, come già nell'antica Grecia si vedevano Eschilo, e Sofocle, e Menandro, e Filomene concorrere nell'Odeon d'Atene a disputarsi fra i lietissimi applausi del radunato popolo ora il premio del tripode, ora il privilegio

legio di recitar sul teatro i loro componimenti.

Allora si coltivò l'espressione anima, e spirito dell'arte, la quale è alla musica ciò, che l'eloquenza al discorso: s'imparò a subordinare l'una all'altre tutte le diverse, e moltiplici parti, che la compongono, e a dirigere il tutto verso il gran fine di dipingere, e di commuovere: si studiò con maggior cura l'analogìa, che dee sempre passare tra il senso delle parole, e i suoni musicali, tra il ritmo poetico, e la misura, tra gli affetti che esprimono i personaggi, e quelli, che rende il compositore: si sminuirono considerabilmente le fughe, le contrafughe, i canoni, e gli altri lavori simili, i quali sebben provino, allorchè sono eseguiti esattamente, la ricchezza della nostra armonìa, e l'abilità del maestro, nondimeno sogliono per lo più nuocere alla semplicità, ed energìa del sentimento. Si badò sopra tutto a conservar l'unità nella melodìa regola fondamentale di musica, come lo è di tutte quante le Belle arti, la quale consiste nel rivolgere verso un oggetto tutta l'attenzione, e tutto l'interesse dell'uditore, nel rinforzar il motivo dominante, ovve-

ro sia il canto della parte principale con quello di ciascuna in particolare, e nel far sì, che l' armonìa, il movimento, la misura, la modulazione, la melodìa, e gli accompagnamenti s' acconsentano scambievolmente, e non parlino, a così dire, che un solo linguaggio. Codesto pregio, che non sembra a prima vista nè straordinario, nè difficile ad ottenersi, è nullameno uno degli sforzi più grandi, che abbiano fatto i moderni italiani. La difficoltà consiste nella natura de' nostri sistemi musicali composti di moltiplicità di parti. Se ciascuna di esse ha il suo canto peculiare, e distinto, come può darsi, che suonando tutte insieme, e contemporaneamente, a vicenda non si distruggano? Se per lo contrario le parti producono tutte un solo, e medesimo canto, in qual guisa s' otterrà l'armonìa, che è una combinazione equitemporanea di più modulazioni diverse?

Tra i primi autori di sì felice rivoluzione debbono annoverarsi Alessandro Scarlatti, e Leonardo Leo Napoletani, nelle composizioni de' quali incominciarono le arie a vestirsi di convenevol grazia, e melodìa, e fornite si veggono d' accompagnamenti più copiosi, e brillanti. Il lo-

ro andamento è più spiritoso, e più vivo che non soleva essere per lo passato: donde spicca maggiormente il divario tra il recitativo, e il canto propriamente detto. Le note però, e gli ornamenti sono distribuiti con sobrietà in maniera, che senza toglier niente alla vaghezza dell'aria, non rimane questa sfigurata dal soverchio ingombro. Il Vinci mirabile nella forza, e vivacità delle immagini prese a perfezionar quella specie di composizione detta volgarmente recitativo obbligato, la quale per la situazione tragica, che esprime, pel vigore che riceve dalla orchestra, e pel patetico, di cui abbonda, è lavoro pregiatissimo della musica drammatica. L'ultimo atto della Didone abbandonata modulato in gran parte da lui a questo modo è preferibile a quanto han di più fiero e più terribile nella pittura i quadri di Giulio Romano. Celebre parimente si rese Giacomo Antonio Perti bolognese abbastanza noto in Europa e per essere stato uno dei primi maestri nella musica di Chiesa, e per aver fatto un grandissimo dono alle scienze armoniche nella persona di Fra Giambattista Martini il più illustre fra suoi discepoli. Niccolò Porpora na-

poletano, e Rinaldo da Capua aggiunsero maggior perfezione al recitativo strumentato quello pell' ammirabile facilità di canto che seppe dargli, questo pel maneggio degli strumenti attissimo all' espressione. Pergolesi, il gran Pergolesi divenne inimitabile per la semplicità accopiata alla grandezza del suo stile, per la verità dell' affetto, per la naturalezza, e vigore della espressione, per l' aggiustatezza, ed unità del disegno, onde vien meritamente chiamato il Raffaello, e il Virgilio della musica. Simile al primo egli non ebbe altra guida, che la natura, nè altro scopo, che di rappresentarla al vivo,

*L' arte, che tutto fa, nulla si scopre.*

Simile al secondo ei maneggiò con felicità incomparabile i diversi stili, de' quali si fa uso nella musica, mostrandosi grave, maestoso, e sublime nello *stabat mater*, vivo, impetuoso, e tragico nell' Olimpiade, e nell' Orfeo, grazioso, vario, e piccante, ma sempre elegante, e regolato nella Serva Padrona, la quale ebbe il merito singolare, sentita che fu la prima volta a Parigi, di cagionare una inaspettata rivoluzione negli orecchi de' Francesi troppo restii in favor

vor della musica italiana. Niuno meglio di lui ha saputo ottenere i fini, che dee proporsi un compositore: niuno ha fatto miglior uso del contrappunto, ove l'uopo lo richiedeva: niuno ha dato più calore, e più vita ai Duetti, questa parte così interessante della musica teatrale. Di che possono far fede l'inimitabile *addio* di Megacle, e di Aristea nell'Olimpiade, e il *lo conosco a quegli occhietti* della Serva Padrona, modelli entrambi di gusto il più perfetto, cui possa arrivarsi in codesto genere. Egli in somma portò la melodìa teatrale al maggior grado di eccellenza, a cui sia stata finora portata, e se non ci fosse stato da troppo immatura morte rapito (*) la quale gli proibì di potersi correggere di alcuni difetti annessi al Genio, ci



(*) Morì di trentatre anni. Alcuni affermano, che di veleno preparatogli dai maestri di cappella suoi rivali. Quantunque ciò non meriti ogni credenza, egli è tuttavia certo, che Pergolesi fu il bersaglio della invidia, e che sembra essersi avverata nella sua persona quella severa, e incomprensibil sentenza, che la natura, in creando gli uomini singolari ha, come dice un poeta francese, pronunziata contro di loro: *Sois grand homme, & sois malheureux.*

avrebbe forse fatto vedere, che se la musica moderna non produce i maravigliosi effetti dell' antica, ciò non proviene dall' esser ella incapace di produrli, ma da mancanza delle nostre legislazioni, che non sanno convenevolmente applicarla. Scarlatti il giovane, Durante, Perez, Terradeglias, Lotti, Ziani, Gasparini Lucchese, Sarro, Mancini, ed alcuni altri lavorarono all'esempio loro con ottimo gusto, benchè con istili alquanto diversi, de' quali però, non formando classe da per se, ma riducendosi a principj esposti di sopra, non occorre il farne individualmente menzione.

Come al rattiepidirsi della stagione nella primavera, il calore, che penetra nel centro della terra, va dilatandosi a poco a poco per tutti gli oggetti finchè comprende, e vivifica la intiera natura, così il buon gusto comunicato sul principio ad un genere si propagò ben tosto agli altri, che concorrono alla perfezione del melodramma. La strumentale fu la prima a partecipare del benefico influsso. E' opinione avverata dalla esperienza, e confessata dagli oltramontani eziandìo, che il ridente cielo dell' Italia comunichi a gli strumenti una non so qual di-

li-

licatezza, che non si ritrova sotto gli altri climi di Europa. Forse ciò deriva dalla temperatura dolce, e fervida insieme dell'aria, che domina generalmente in questo paese, la quale, rendendo più ben cotti, più aridi, e conseguentemente più leggieri i legni, e più elastiche le corde, è la cagione altresì, che pesino meno, e che più acutamente risuonino. Al che aggiugnendosi l'accento vivo, ed appassionato degl' italiani, che gli dispone in particolar maniera alla melodìa e dolcezza di canto, non è da maravigliarsi se la musica strumentale, la quale non è che una imitazione più o meno vaga, e generica della musica vocale, ne prende anche essa l'*indole dilicata*, e leggiera del suo modello. Così si vede per pruova, che posta la stessa fabbrica degli strumenti lirici, o pneumatici, che siano, e la stessa abilità ne' maestri, si osserverà tuttavia dagli orecchi imparziali ed esercitati la soavità del suono italiano a preferenza degli altri.

Se non che il miglioramento dell'arte del suono in Italia non dee tutto ripetersi dalle accennate cagioni, ma dalle scuole eziandio, che incominciarono a fiorire dopo la metà del passato

secolo. Le più celebri furono quella del Corelli, e non molto dopo quella del Tartini. La prima, che ebbe origine dal più grande Armonista, che mai ci sia stato di qua dai monti, spiccava principalmente nell'artifizio, e maestrìa delle imitazioni, nella destrezza del modulare, nel contrasto delle parti diverse, nella semplicità, e vaghezza dell'armonìa. La superiorità nell'arte sua, e la facilità di piegarsi a' diversi gusti di entrambe nazioni italiana, e francese procacciò al Corelli un nome immortale in tutta Europa, quantunque un numero assai discretto di produzioni ci abbia egli lasciate memore della massima di Zeussi: *Dipingo adagio perchè dipingo per tutti i secoli*. Lo stesso Lulli si riconobbe inferiore a lui, allorchè spinto da bassa, e indegna gelosìa si prevalse della grazia, in cui si trovava presso alla Corte di Francia per iscacciarnelo da quel Regno. Fra i rinomati discepoli di questo grand'uomo la posterità annovera tuttora il Locatelli Bergamasco, il Geminiani, e il Somis. Il primo compositore disuguale, e fecondo presenta agli amatori del Bello musicale eccellenti esemplari d' imitazione nei maestosi, e patetici *Gravi* lavorati in gran

par-

parte sull' esempio degli *Adagj* del suo maestro, nelle sue brillanti variazioni, e sopra tutto nelle suonate *a solo*, le quali sono la più pregievol raccolta, che ci resta della scuola Corelliana. Ma i suoi *Capricii* ripieni di operose stranezze, e inventati soltanto per aver il vanto della difficoltà vinta, non dovranno servir di modello a chicchessia, se non se allora quando l'imbarazzo gotico sarà preferibile alla greca semplicità. Il Geminiani serberà chiara lungo tempo la sua memoria presso agl' intelligenti a motivo della sua perizia nell' imitar lo stile del suo maestro, e nella esecuzione, come il Somis per la flessibile leggerezza, uguaglianza, soavità, e limpidezza del suo stile.

Il gran Giuseppe Tartini si rese benemerito dell' arte per tutti que' mezzi, che contribuiscono all'avanzamento di essa. Fu pratico eccellentissimo, maestro sensato, e distinto scrittore. In ogni cosa, che prese a perfezionare, ha saputo imprimere lo spirito d'invenzione, e la natura riflessiva, e sagace, cui portavalo il proprio temperamento. Ingrossando le corde del violino troppo fino allora sottili, e fievoli, e slungandone alquanto l'archetto, raddolcì l'as-

prezza

prezza di quello stromento, che sarebbe stridente di sua natura, e studiando sulla maniera di guidar l'arco di sotto, e di sopra, di rallentarlo, d'affrettarlo, e di premerlo, giunse a trar fuori suoni dolcissimi, e maravigliosi. Spicca ne' suoi componimenti quell'aurea schiettezza, quella unità di pensiero, quella incomparabile semplicità, quel patetico dolce e dilicato tanto graditi dalle anime gentili quanto difficili a ben difinirsi. Egli comprese in tutta la sua forza la verità del precetto d'Orazio.

*Non fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem.*

Quindi aveva per costume di esser modesto, e rattenuto in sulle prime per sollevarsi poscia bel bello fino a quel grado di espressione, che caratterizza i suoi componimenti, e che altri assomiglierebbe alla musa del Petrarca, di cui esso musico si dichiarava ammiratore grandissimo. Di ciò ne può far fede l'uso, ch'egli aveva prima di mettersi a comporre di leggere, e meditare un qualche sonetto di quel poeta a fine di riscaldar il suo ingegno alle pure fiam-

me

me di quel platonico, e sublime amatore. (*) V'ha di quegli, che l'accusano di soverchia parsimonia negli accompagnamenti, e certamente se si paragonano in codesto articolo i suoi componimenti a quelli degli altri, la differenza è troppo visibile, ma il difetto si dilegua ben tosto qualora si voglia riflettere, che lo stile tartiniano colorito di tinta finissima perderebbe forse ogni sua grazia, se gli si aggiugnessero in troppa copia, oppur caricati di soverchio gli accordi, come se alla linda venustà de' puttini dell' Albano volesse un pittore accoppiare l'atteggiamento animoso di Giulio o la schietta nitidezza dell' Aminta del Tasso s'esprimesse collo stile lumeggiato, e forte d'un Alessandro Guidi, o d'un Frugoni.

Per

(*) Un siffatto carattere dovea render al nostro Tartini vie più insopportabile la compagnia d'una moglie riottosa, e caparbia, che gli toccò in sorte simile alla Santippe di Socrate: invaghitosi della quale in Padova avea egli disgustatosi il genitore, abbandonato lo studio del foro, e rovinata la propria fortuna. Prendendola poi in matrimonio mostrò di non aver letta la sentenza di Shakespear nella Cleopatra: *Che la donna è un piatto da presentarsi ai Numi, purchè il diavolo non vi faccia la salsa.*

Per le fatiche di questi e d' altri valenti compositori l' arte degli accompagnamenti fu condotta alla maggior perfezione, e l' orchestra, parte così necessaria all' ottima riuscita del dramma, si vide disposta dagli uni, e regolata dagli altri con incomparabile maestrìa. Non più si collocarono alla rinfusa gli strumenti, nè si credette, che il numero, e la scelta di essi nulla avesse che fare colla espressione, ma si pensò bensì, che l' una e l' altra di queste cose contribuissero assai a produrne il total affetto. Partendo dal principio della unità accennata di sopra, conobbero essi, che essendo fatto non il canto per gli strumenti, ma più tosto gli strumenti pel canto, non doveano quelli primeggiar sulla voce del cantore, ma regolarla soltanto, sostenerla, e rinvigorirla: che essendo ciascuno stromento necessario in parte al fine propostosi, non dovea l' uno impedir l' azione dell' altro cosicchè il Basso, per esempio, affogasse la voce di tutta l' orchestra, o gli stromenti da fiato signoreggiassero su quelli da corda, o questi all' incontro su quelli: che non convenendo mischiare fra loro suoni di diversa natura, faceva di mestieri collocar insieme gli strumenti della medesima

sima spezie, acciò si accordassero meglio, e con maggior esattezza suonassero: che i Bassi però si dovessero interpolare or qua, or là per tutta l'orchestra, giacchè da essi dipende la movenza, e l'andamento d'ogni buon'armonia: che non essendo a proposito qualunque stromento per produrre qualunque suono, bisognava studiar bene la natura di ciascuno per meglio combinarli fra loro, e farli muovere a luogo, e tempo: che i subalterni dovevano esser intieramente subordinati al maestro, e posti in maniera, che potessero esser tutti insieme veduti, e veder anch'essi scambievolmente chi suona il clavicembalo: che bisognava avvezzar di buon ora i sonatori alla giustezza del tempo, e a regolar il loro movimento colla mossa generale degli altri, affinchè l'aggregato de' suoni avesse quell'unità, senza cui non havvi senso, o significato alcun nella musica. Con tali massime generali ordinarono gl'Italiani l'orchestra, e fra gli altri i maestri Napoletani, alla particolar avvedutezza de' quali ne è debitrice l'Italia della sua superiorità in cotal genere. Insigne parimenti divenne Galuppi, chiamato altrimenti il Buranello celebre non meno per que-

sto merito che per lo studio posto nella espressione del *costume musicale* intendendo io con siffatto vocabolo il qualificare, come si conviene, col debito grado d' intonazione, e colla propria spezie di canto la natura, e situazione attuale de' personaggi, che prendonsi a rappresentare. Nè minor gloria s' acquistò l' immortale Jummelli, il quale in siffatto pregio come nella felicità de' suoi voli musicali, che lo rendono, a così dire, il Chiabrera, e l' Orazio de' compositori, nell' accoppiar la espressione al difficile, nella fecondità, e nel brio de' suoi concerti fu veramente originale. Ma da niun altro maestro si potrà meglio imparare l' arte difficilissima di combinar gli strumenti quanto dal rinomatissimo Hass, ovvero sia il Sassone educato, e perfezionato nella musica in Italia sotto agl' insegnamenti di Alessandro Scarlatti, il quale maneggiò da filosofo, e da uomo di genio la musica. Veggasi fra le carte del Dizionario di Rousseau la pittura della orchestra di Dresda regolata da lui per molti anni, dove s' imparerà più con una occhiata sola che colla più minuta descrizione, che da me potesse farsi.

Ma

Ma niuna cosa contribuì tanto a render chiara la musica italiana in quest' epoca quanto l' eccellenza, e la copia de' cantori, che fiorirono di qua dai monti. In fatti come sarebbe possibile, anzi a che gioverebbe la perfezione delle altre parti costitutive della musica, se quella, cui tutte debbono riferirsi, e dalla quale ognuna principalmente dipende, restasse abbandonata alla ignoranza, e al pessimo gusto? L' arte del maestro, e del sonatore altro non è in fine, che un linguaggio imperfetto, col quale non s' arriva a esprimere se non troppo rimotamente ciò che si vuole, laddove il canto è la più compita, e più interessante imitazione, che le belle arti possano proporsi per fine. La più compita, poichè imitando immediatamente i tuoni della umana favella, gli elementi stessi, onde si forma l' oggetto rappresentato, servono ad essa di mezzi a ben rappresentarlo. La più interessante, poichè egli è certo, che fra tutte le imitazioni possibili la più gradita al cuor dell' uomo sarà in ogni tempo quella della propria sensibilità, e delle proprie affezioni. La pittura, e la scoltura si fermano imitando, a così dire, nella scorza dell' uomo; il canto penetra

fin nell'anima, l'avverte della sua esistenza, ne risveglia la sua attività, e ne dipinge le sue modificazioni più intime. Quelle sono come il Pimmalione della favola allorchè ritrae dal marmo la statua di Galatea, questo è simile al nume propizio, che animò quella statua medesima, e che ai sensi sottopose dell'artefice innamorato i soavi ondeggiamenti, i palpiti successivi, i tremoli sguardi, i sospir seducenti, i sorrisi ingenui, e le incantatrici parole indizj di vita trasfusa all'improvviso in quella pietra infeconda, e delizioso alimento alle speranze dell'amante. Però nella mossa generale del buon gusto musicale in Italia l'arte del canto se ne dovette spogliare, e se ne spogliò in fatti del cattivo metodo antico, e contribuì a rinforzar vie più l'espressione, non già facendo strazio della poesia, come nel secolo passato, nè aggirandosi intorno a' vani arzigogoli, come a' tempi nostri, ma ponendo ogni suo studio nell' immitar l'accento naturale delle passioni, nell' acquistar una perfetta intuonazione, che è il cardine d'ogni melodìa, nell'imparar la maniera di cavare, modulare, e fermare la voce a dovere, nell' eseguir maestrevolmente i passag-

gi

gi da nota in nota colla debita gradazione acciochè tutte quante spicchino le diverse inflessioni del sentimento, nell'appoggiar a tempo o luogo sù i tuoni trattenuti, ove il richieda la espression del dolore, o della tristezza, scorrendo poi leggiermente sugli altri, che generati vengono da affetti contrarj, nel preferir il naturale al difficile, e lo stile del cuore a quello di bravura, nel far uso di quelli abbellimenti soltanto, che necessarj sono alla vaghezza, e brio della voce senz'adoperarli tuttavia con prodigalità nuocevole alla espressione, nell'attemperar l'agilità naturale di essa voce non già all'arbitrio di chi la possiede fecondo per lo più di capriccj, ma all'indole della natura, e della passione, nell'accomodar la prosodìa della lingua coll'accento musicale in maniera, che vi si distingua nettamente ogni parola, se ne comprenda il sentimento, e la forza, e si ravvisi il quantitativo valor delle sillabe; nell'accompagnar col gesto appropriato, e convenevole i movimenti del canto, e il carattere de' personaggi, in una parola nel portar il più lontano, che sia possibile, l'interesse, l'illusione, e il diletto, que' gran fonti della teatrale magìa.

Secondo lo spirito dell'esposto sistema s'aprirono nelle più cospicue città utilissime scuole intente a promuover quest'arte incantatrice, e ripolirla. Modena ebbe quella di Francesco Peli, come Genova quella di Giovanni Paita l'Orfeo, e il Batillo della Liguria. Venezia oltre gli Oratorj destinati con gran vantaggio della musica alla educazione de'cantanti ebbe il Gasparini, e il Lotti per capiscuole. Roma, dove la particolar esecuzione della musica sacra avea da lungo tempo introdotta la necessità degli studj, e de'maestri, fioriva allora per l'industria, e pe'talenti dei Fedi, e di Giuseppe Amadori, i quali uniti con esempio non troppo comune ai letterati in fratellevole amicizia cogli altri uomini valenti nell'arte del suono, e della composizione, comunicavansi a vicenda i lor sentimenti, e le osservazioni loro al comune giudizio esponevano, onde poi copiosi lumi ritraeva ciascheduno per corregerne i proprj difetti, per migliorarne il piano di educazion musicale, e per dilatarne i confini dell'arte. Serve d'argomento a provar la diligenza di questi eccellenti maestri, il costume, che avevano, siccome riferisce il Buontempi illustre allievo della scuola

romana, di condurre a spasso i loro discepoli fuori delle mura di Roma colà dove si ritruova un sasso famoso per l'eco, che ripete più volte le stesse parole. Ivi ad imitazione di Demostene, di cui si dice, che andasse ogni giorno al lido del mare, affine di emendare la balbuzie della sua lingua col suono de' ripercossi flutti, gli esercitavano essi facendoli cantare dirimpetto al sasso, il quale, replicando distintamente le modulazioni, gli ammoniva con evidenza de' loro difetti, e gli disponeva a correggersi più facilmente. Fu celebre Maestro in Milano Francesco Brivio, e Francesco Redi in Firenze, che non dee confondersi coll'altro Redi parimenti Francesco, che tanti vantaggi ha recato alla sua lingua, alla poesia, e alla fisica. Ma gli emporj più illustri del canto sul fine del seicento furono Napoli, e Bologna. La prima cotanto rinomata ne' fasti della moderna musica ebbe una folla di maestri, e di scuole, che lungo sarebbe il voler partitamente noverare. Le più insigni furono quelle di Leonardo Leo, di Domenico Egizio, di Francesco Feo, di Alessandro Scarlatti, e di Niccolò Porpora, dai quali uomini valentissimi non meno nella pratica

dell'arte loro che nel metodo d'insegnarla, sortirono poscia que' tanti discepoli, che quali novelli prodigi di melodia si fecero ammirare da tutta Europa. Non essendomi permesso il nominar tutti, mi restringerò a due soli, che successivamente riempirono di stupore, e di meraviglia i teatri.

Il primo fu Baldassarre Ferri Perugino, creato poi Cavaliere, che imparò la musica in Napoli, e in Roma verso la fine dello scorso secolo, e in gloria del quale benchè morto in fresca età si conservano tuttora varie raccolte di poesie, produzioni dell'entusiasmo, che ovunque eccitava quel sorprendente cantore. Se si presta fede agli autori contemporanei, Tamiri, Terpandro, e Tirteo dovevano contarsi per nulla. Le doti, che rendono ammirabile separatamente qualunque musico, si trovavano insieme in lui riunite. Possedeva per eccellenza tutti i caratteri, piegavasi maravigliosamente a tutte le inflessioni, muoveva invincibilmente tutti gli affetti. Il Rousseau, che fa menzione di lui nel suo Dizionario; dice in pruova della sua abilità; *che egli saliva, e discendeva in un fiato solo due piene ottave con un trillo continuo,*

*mar-*

*marcando tutti i gradi cromatici con tanta giustezza di voce, benchè senz' accompagnamento, che se l' orchestra suonava all' improvviso quella nota, dove ei si trovava, fosse bemolle, o fosse diesis, si sentiva al momento una conformità d' accordo, che faceva stupir gli uditori.* (*a*) Non inferiore al suo merito era pure il favore del Pubblico per esso lui. Alle volte nembi di rose piovevano sulla sua carrozza, quando egli sortiva dopo aver recitata una cantata. A Firenze dov' era stato chiamato, uscì lunghi per ben tre miglia della città numeroso stuolo di dame, e di cavalieri a riceverlo, come potrebbe farsi nell' ingresso d' un principe. Recitando in Londra una volta il personaggio di Zeffiro, gli fu presentata al sortire da una maschera sconosciuta uno smeraldo di gran valore. Io ho veduto un suo ritratto in carta con all' intorno questo moto profanato in vece di epigrafe: *qui fecit mirabilia multa*, e una medaglia eziandio, dove si vede da una banda la testa incoronata d' alloro, e dall' altra un cigno



(*a*) Artic. *Voix*.

moribondo sulle rive del Meandro colla cetra d'Arione, che discende dal cielo.

Il secondo è stato il Cavalier Don Carlo Broschi altrimenti detto Farinelli nato in Napoli, dove apparò i primi elementi musicali sotto la direzione di Alessandro Scarlatti, e di Niccolò Porpora. Questi insegnamenti gli fecero ben tosto sviluppare i portentosi suoi talenti pel canto. Niuno a' tempi nostri ha sortito dalla natura corde più valenti, e insiem più flessibili, tempra più sonora, nè maggior ampiezza di voce. Questa volava indistintamente per tutti i tuoni per quanto fossero essi gravi, acuti, e profondi. Una fantasia creatrice congiunta con una pieghevolezza d'organi a tutta pruova lo mettevano in istato di poter inventar mille forme di canto sconosciute, e pellegrine. Colle doti naturali acconsentirono mirabilmente quelle dell'arte. Intuonazion perfettissima, che poteva servir di canone di Policleto nella sua professione, agilità incomparabile, destrezza inaudita ne' trilli, sobrietà, e vaghezza negli ornamenti, ugual eccellenza nello stil leggiero che nel patetico, sopra ogni cosa graduazione esattissima nel sollevare, e diminuire successivamente la voce

secondo l'indole del sentimento: ecco le mirabili prerogative, che gli vengono unanimemente accordate, e che poscia a quella sublime fortuna il condussero, che non può ignorarsi da chicchessia.

Pregevole pel metodo d'insegnare, per la varietà degli stili, e pel numero di bravi discepoli fu la scuola bolognese fondata da Francesco Antonio Pistocchi. Antesignano di essa divenne il celebre Antonio Bernacchi, il quale, comechè avesse fievole voce, e disadorna, tanto ei seppe fare a forza di studio, che attissima la rese pel canto, nel quale maravigliosamente poi si distinse pel facile spianamento, per l'arte di graduar il fiato, per la leggiadria degli ornamenti, e per la esatta maniera di eseguir le cadenze. Il suo raro merito in vece di renderlo *il caposcuola, e il Marini della moderna licenza*, come a torto il chiama il Conte Algarotti, (*a*) il fece anzi comparire uno de' più rinomati cantori del suo tempo. Antonio Raff, Giovanni Tedeschi, Tommaso Guarducci, e Giam-

(*a*) Saggio sull'Opera in musica.

Giambattista Mancini, che si è anche distinto fra i letterati pel suo bel libro intitolato *Riflessioni pratiche sul canto figurato* allevati da lui fanno tuttora parte viventi, e parte defunti bella testimonianza del valore del loro maestro. La taccia di avere in qualche modo contribuito all'odierno rilasciamento potrebbe forse con più ragione ripetersi dal Pasi bolognese scolaro del Pistocchi. Il suo stile composto di volatine, di gruppetti, di passaggi ricercati, di trilli, e di mille altri abbellimenti, se bene piacesse in lui perchè proprio, e tutto suo, era nullameno esposto a degenerare in abuso, qualora venisse imitato da cantori inesperti. Carlo Carlani, e Pio Fabri Tenori eccellenti, Bartolino Faentino, e il Minelli uno di que' cantori, che hanno a' tempi nostri posseduto con eminenza l'accento musicale, erano pure della stessa scuola.

Di lungo tedio, e di niun giovamento al lettore sarebbe il venir meco per ogni dove cercando tutti i famosi professori di canto, che dell'uno, e dell'altro sesso ebbe allora l'Italia, oppure quali fossero i diversi stili de' Buzzoleni, de' Cortona, de' Matteucci, de' Sifaci, de' Carestini, de' Senesini, delle Boschi, delle

Cuz-

Cuzzoni, delle Visconti, e di tanti altri, l'abilità de' quali è ita sotterra con esso loro, sebben non rimanga spenta in quanto alla fama. Basterà non per tanto l'accennar brevemente il valore di due donne, che si fecero a quel tempo sentir sul teatro con gloria uguale a quella de' più celebrati cantori. La prima fu Vittoria Tesi Fiorentina discepola del Redi, e del Campeggi, la quale ad una inflessione di voce sommamente patetica, ad una intonazion perfettissima, ad una pronunzia chiara, netta, e vivacemente sonora, ad un portamento di persona simile a quello della Giunone d'Omero seppe unire possesso grande della scena, azione mirabile, espressione sorprendente de' diversi caratteri: doti, che la resero la prima Attrice del secolo. La seconda fu Faustina Bordoni Veneziana allieva di Michelagnolo Gasparini buon contrappuntista. Divenne egualmente insigne pel proprio merito che per la fortuna di esser la sposa del gran Sassone. Agilità di voce, cui non è facile trovar l'uguale, facilità senza pari, speditezza ne' passaggi, destrezza nel conservar e ripigliar il fiato, vaghezza nei trilli, nuovi, e brillanti pasteggiamenti di voce, mille altre

tre qualità in somma, la rarità, e il pregio delle quali viene stimato soltanto dai conoscitori, scrissero il nome di questa cantatrice nei fasti del Genio.

A queste due mi si permetta aggiungere una terza, di cui farò in particolar modo menzione meno pel merito del suo canto che per un altro più insigne e più rispettabile agli occhi del filosofo. Sono note ad ognuno le calamitose vicende, dalle quali fu travagliato Metastasio nella sua gioventù dopo la morte del suo primo benefattore Gravina. Non solo gli fu negato un impiego onde poter miseramente campare, non solo si vide vicino a perir di fame, ma (ciò che fa fremere ogni cuor sensibile) in Italia, in quella città stessa, che dovrebbe andar più superba d'averlo avuto per figlio che de' trionfi, che ne adornano il suo Campidoglio, ebbe egli a soffrire un ignominioso processo. L'Europa avrebbe perduto per sempre quel gran poeta se la famosa Marianna Bulgarini Cantatrice di professione nol ritraeva dalla indigenza, e nol rimetteva in sentiero. Quest'opera dell'amore e della generosità merita d'essere registrata ne' fasti pur troppo scarsi delle umane virtù per riscuoterne l'uni-

l' universale riconoscenza. Donna incomparabile! Tu sei sicura di quella di tutte l' anime oneste. S' io desidero qualche celebrità pel mio nome, e qualche durevolezza pe' miei scritti, non è l' ultimo tra i motivi quello di tramandare alla posterità i sentimenti d' ammirazione, che m' ispira la tua memoria. Sì, tu vivrai negli annali della filosofia insieme col tuo illustre amico e protetto, e mentre il nome di tanti *figli dell' opulenza* disprezzati dai saggi e ben degni di esserlo, mentre quello di tanti vegetabili automati, che si chiamano Grandi per obbrobrio del titolo, si dileguerà dalla memoria degli uomini, come gl' impuri vapori, che s' innalzano sulla superficie delle paludi; i nomi della Bulgarini, e di Metastasio brilleranno fra i posteri finchè esisterà negli uomini un qualche sentimento del Bello morale, e finchè il carattere di Genio riscuoterà i ben dovuti omaggi del Pubblico.

Fornita di tale, e tanta ricchezza in ogni genere l' Italia divenne allora per le altre nazioni scuola pregiata d' ogni saper musicale, onde i più gran compositori stranieri o vi si portarono a bella posta a imparare, o impiegaron le pro-

prie

prie fatiche nel perfezionar il melodramma italiano, massimamente dappoichè le poesie del Metastasio rapirono senza contrasto il principato del teatro lirico. E il Sassone, l'Hendel, il Bach, e il Gluck, e tanti altri posero sotto le note i drammi italiani, che si videro signoreggiare imperiosamente in tutte le Corti Europee da Petersburgo perfino a Lisbona, e da Pultava fino ad Amsterdam eseguiti da uomini, e donne italiane non senza vantaggio considerabile d'infinite famiglie, e di moltissimo oro colato in Italia per questa via. Nè minore si fu la riputazione, che del buon gusto, e del prospero stato delle arti italiane presero gli oltramontani, in veggendo le tante colonie composte di maestri, di sonatori, di cantanti, di ballerini, e di macchinisti bravissimi, che sortivano dal loro paese per procacciar ad essi un sì vario, sì gentile, e sì perfezionato diletto, nè minori i contrassegni, onde vennero distinti non pochi italiani celebri solo per questo merito. Ferri, Matteucci, e Guadagni furono creati Cavalieri, Farinelli ebbe la croce di Calatrava in Ispagna, dove sotto la sua direzione, e regolamento si rinovellò negli spettacoli teatrali tutta la magnificen-

ficenza, e il buon gusto dell'antica Atene: la Tesi fu premiata coll'acquisto dell'ordine della Fedeltà, e Costanza in Danimarca, e così via discorrendo. Non so per tanto con qual ragione un riflessivo, e interessante Scrittore (*a*) abbia chiamata *vana* e *inutile* quella gloria, che ritraggono gl'Italiani dal vedere che la loro lingua, musica, e poesia sono superiori a quelle degli oltramontani. L'Italia non dovrà mai al nostro avviso riputar vana una lode che suppone in suo favore una decisiva maggioranza nelle doti dell'ingegno, e in quelle dell'arte. Nelle prime, perchè nè la musica nè la poesia possono arrivar a tanta eccellenza in un popolo, che dotato non sia di squisita sensibilità, e di brillante immaginazione: qualità, che trasferite alle Belle arti non solo bastano ad immortalar un uomo, ma ad assicurar eziandio ad una intiera nazione l'omaggio di tutti i secoli. Nelle seconde, perchè la perfezione di quelle facoltà è un indizio sicuro, che si coltivano pur ora, o si sono per l'addietro coltivate felicemente mol-

(*a*) Denina *Rivoluzioni d' Italia* Lib. 23. cap. 13.

molte altre, che dipendono dalle prime, o s'inanellano con esse in maniera, che non possono reggersi da per se: così una lingua ripolita, abbondante, armoniosa, e pieghevole suppone un lungo progresso di lumi, di coltura, e di cognizioni: una poesia ricca, e perfetta nei moltiplici rami, che la compongono, suppone un uso quotidiano del teatro, una gran cognizione critica della storia, uno studio filosofico, analizzato, e profondo del cuor dell'uomo: una musica, come è l'italiana, suppone un avanzamento prodigioso nel gusto, e in tutte le arti del lusso. Imperocchè è incontrastabile, che giammai un popolo baderebbe a perfezionar con tanto studio le facoltà di puro diletto, se l'agio, la pace, la morbidezza, e le superflue ricchezze, onde nasce il lusso, non vi dominassero da lungo tempo. Nè può tampoco chiamarsi inutile quella gloria, che al sostentamento serve di tanta gente, e contribuisce in particolar maniera a tirar in Italia l'oro degli stranieri, essendo certo, che da niun ramo delle belle arti cava, se ben si considera, tanto lucro questa provincia, quanto da quei che servono al melodramma. Principalmente dacchè le arti del di-

segno

segno dopo aver padroneggiato senza rivali per ben due secoli nel bel paese,

*Che Appenin parte, e 'l mar circonda, e l' Alpe*

voltarono in fine le spalle, e sene andarono assise sul carro di Minerva ad illeggiadrire colla sua venustà le rive della Senna, e dello Scaldi.

Se non che non si dee credere, che il buon gusto musicale quale è stato finora descritto, fosse così universale quanto a prima vista apparisce. Se le armoniche facoltà ebbero i loro Orazj, e i loro Virgilj, non mancarono di Bavj, e di Mevj anche in abbondanza, e se la semplicità, la sobrietà, l'espressione, e la naturalezza furono le delizie dei primi, le fiaminghe anticaglie, il contrappunto operoso, le difficili puditezze, e la romorosa armonia spiccaron non meno nelle composizioni dei secondi. Che se alcuno stentasse a credermi, faranno in vece mia sicura testimonianza due chiarissimi Autori, cui niuno potrà rimproverare di aver voluto adombrar il vero, o recar onta alle glorie della loro patria. L'uno si è il Signor Conte Benvenuto di San Raffaele Regio Direttore degli studj a Torino, il quale in due belle let-

tere sull'arte del suono inserite nella raccolta degli opuscoli di Milano (*a*) così si esprime, esponendo lo stato della musica, allorchè Tartini cominciò a spuntare qual astro novello sul cielo della Italia: *Dominava ancora tra gli Scrittori quel barbaro gusto delle fughe, de' canoni, e di tutti in somma i più avvilupati intrecci d'un ispido contrappunto. Questa increscevol pompa di armonica perizia, questa gotica usanza d'indovinelli, e di logogrifi musicali: questa musica gradita agli occhi, e crudel per gli orecchi, piena d'armonìa, e di romore, e vuota di gusto, e di melodìa, fatta secondo le regole, seppur le regole hanno l'atrocità di permettere di far cose spiacevoli, fredde, imbrogliate, senz'espressione, senza canto, senza leggiadria, qual altro pregio veramente aver può, che quel di abbagliar gli eruditi, e di uccider per la fatica il compositore, e per la noja i dormigliosi ascoltanti?* L'altro è il famoso Benedetto Marcello Patrizio Veneto, Genio fra i più grandi, che abbia nel nostro secolo

(*a*) Vol. 28, e 29.

colo posseduti l'Italia, e che nella sua immortale composizione de' salmi gareggia col Palestrina se non lo supera. Quest' uomo eccellentissimo, che alla gravità dell'antica musica ha saputo unir così bene le grazie della moderna, compose ancora una saporitissima critica intitolata *il Teatro alla moda* senza nome, senza data, e senza luogo di stampa, ma che fu per altro mandata in luce poco dopo il mille, e settecento, ove colla licenza che permette la maschera, schiera ad uno ad uno con festiva ironìa tutti i difetti, che dominavano al suo tempo in sulle scene. Ad essa noi pure rimettiamo i lettori che dello stato del teatro Italiano volessero avere piena contezza. Nè i mentovati vizj si trovano nel volgo soltanto dei compositori, e degli attori, ma in alcune composizioni eziandio di quelli uomini sommi, di cui si è finora parlato con tanta lode. Pergolesi ha delle cose molto triviali, i principj di Jummella non furono conformi alla eccellenza, cui giunse dappoi, Tartini pagò tributo al suo secolo infettando le sue prime sonate con quello stile di labirinto, in Corelli non tutte le opere uguagliano la quinta, nè la melodia dell'immortal

Farinelli, fu la stessa nella età sua virile, che fosse stata nella sua giovinezza. Ma non ci dobbiamo punto maravigliare di questo, ripensando, che nelle vie, che percorre l'umano spirito per istruirsi, l'errore è quell'istimo fatale posto dalla natura tra la verità, e l'ignoranza, che non lice ad alcun nocchiero schivare se annoverato non viene fra que' pochissimi, cui propizio sorrise Giove dall'Olimpo.

## CAPITOLO DECIMO.

*Miglioramento della poesia lirico drammatica. Quinaut in Francia Precursore della riforma. Celebri poeti fino a Metastasio. Avanzamenti della Prospettiva.*

La Francia, che avea in parte contribuito a fare che gl'Italiani trovassero il vero stile del recitativo musicale, contribuì non meno col proprio esempio al miglioramento della poesia drammatica. Dal tempo in cui s'introdusse il melodramma in quella nazione per opera del Cardinal Mazzarini, i poeti che rivolsero l'ingegno

a co-

a cotal genere di componimenti, modellarono intieramente il loro gusto, e la loro maniera su quella delle produzioni Italiane, che levavano maggior grido. Non è adunque da maravigliarsi, che i vizj d'un sì cattivo esemplare si propagassero ai melodrammi Francesi, e che questi sprovveduti d'ogni poetico pregio cadessero nello stesso avvilimento in cui erano caduti in Italia. Perrino, che fu il primo poeta, che componesse opere nella propria lingua, Cambert primo direttor francese della orchestra drammatica, e Sourdiac primo macchinista divertirono per molti anni la Corte con spettacoli sconci in quel tempo medesimo, che il gran Cornelio creava il teatro tragico, che Racine incominciava a gareggiar con Euripide, e che sorgeva Moliere oscurando colle sue commedie la gloria degli Aristofani, e de' Terenzj. Niuno crederebbe che Luigi Decimoquarto avvezzo ad ammirare tanti capi d'opera sovrani in ogni genere di poesia sene dovesse compiacere, come in fatti sene compiacque, della triviale, e plebea rappresentazione della *Pomona*, ove si parlava a lungo di pomi, e di carciofoli, che potesse aver la sofferenza di sentir parlare nelle

*Pene, e piaceri d'Amore* Diana, Venere, e l'Aurora col linguaggio delle fantesche, e delle ostesse, e che non si raccapriciasse per lo spavento nel sentir codesta bestiale invocazion de' Demonj, che si faceva nell' Opera intitolata la *Circe*

*Sus Belial, Satan, & Mildefaut,*
*Turchebinet, Saucierain, Gribaut,*
*Francipoulain, Noricot, & Graincelle,*
*Asmodeus, & tout la sequelle.*

siffatto scongiuro era più a proposito per mandar in inferno i viventi, che per trarne fuori i demonj.

Tal era lo stato del melodramma in Francia, allorchè Filippo di Quinaut s'accinse insieme col Lulli alla impresa di riformare il teatro dell'Opera. Questo celebre poeta tanto criticato nel suo secolo quanto lodato nel nostro, avea avuta la disgrazia di comporre alcune cattive tragedie, per le quali era talmente incorso nella disgrazia di Boeleau, che il satirico non perdeva occasione di motteggiarlo, ovunque gli cadeva in acconcio. La sfortunata riuscita delle sue prime fatiche fecero capire a Quinaut essere il suo talento poco a proposito per la tragedia

dia, e che meglio gli tornerebbe volgendolo ad altri generi di poesia. Il suo divisamento divenne utilissimo alla gloria della Francia, poichè con questo mezzo si vide il parnaso nazionale arricchito di tante produzioni eccellenti quanti sono i pezzi drammatico-lirici, ch'egli compose. E certo è, che prendendo egli ad abbellire il poetico mostro, che si chiamava Opera, gli diè quella regolarità, e quella forma, della quale niuno l'avrebbe creduto capace. Il sistema della mitologia, e delle fate, sorgente perenne di delirj non meno sul teatro Italiano che sul Francese acquistò fra le sue mani del vigore, della forza e dell'ordine. E Medea, Arcabona, Armida, Medusa con altri Esseri fantastici piacquero a quelli uditori medesimi, che erano avvezzi a sparger lagrime sulle calamità di Fedra, e d'Ifigenia, non tanto per l'interesse, che potevano eccitare siffatti personaggi (il quale per le ragioni altrove accennate dovea ridursi pressochè al nulla) quanto per la bellezza delle comparse, che somministravano. Massimamente in un paese, e in un secolo, dove la musica allora nascente non avea per anco fatto sentire la varietà, le grazie, la dolcezza, e

la melodìa, che manifestò poscia nelle composizioni de' gran maestri Italiani. Più d'ogni altra cosa contribuì l'eleganza, la precisione, e chiarezza dello stile, la naturalezza, e facilità del periodo, la varietà, mollezza, ed armonìa de' versi, la dilicatezza dell'affetto, tutte quelle doti in somma, che caratterizzano la poesia musicale, e nelle quali Quinaut non ha avuto alcun rivale in Francia nè prima nè poi. I Lettori, che amano di farne i confronti tanto giovevoli agli avanzamenti del gusto, mi sapranno forse buon grado, ch'io esibisca loro un qualche saggio dello stile di questo poeta pressochè sconosciuto in Italia. Ne addurrò dunque alcuni squarci nella propria lingua, non osando trasferirli nella Italiana per non toccar con mani profane la Venere ignuda de' Medici. Quando, traducendo le cose poetiche da un idioma in un altro non si è sicuro d'aver il polso d'un Cesarotti, o d'un Pope, si va a rischio di rinovellar la favola de' Pigmei, allorchè s'affannavano per alzar da terra la clava d'Ercole, che dormiva.

Si tratta di esprimere quella mescolanza di rimprovero, e di preghiera, que' sospetti mitigati

gati dalla speranza, quella eloquenza timida insieme; ed ardita, che ispira l'amore a coloro, che antiveggendo da lontano l'incostanza dell' oggetto, che adorano, cercano pure di richiamarlo con dolenti bensì ma dolcissime querele a' primitivi trasporti? Ecco nelle prime scene dell' Iside un esempio mirabile allorchè Ierace si lagna della ninfa Io:

*Vous juriez autrefois que cette onde rebelle*
*Se feroit vers sa source une route nouvelle*
*Plutot qu' on ne verroit votre cœur degagè;*
*Voyez couler ces flots dans cette vaste plaine:*
*C' est le meme penchant qui toujours les entraine.*
*Leur cours ne change point, & vous avez changè.*

Io.

*Non, je vous aime encor.*

Hierax.

*Quelle froideur exstreme!*
*Inconstante, est-ce ainsi qu' on doit dire qu' on aime?*

Io.

Io.

*C' est à tort que vous m' accusez.*
*Vous avez vu toujours vos rivaux mépriſés.*

Hierax.

*Le mal de mes rivaux n' egale point ma peine.*
*La douce illusion d' une esperance vaine*
*Ne les fait poit tomber du fait du benheur:*
*Aucun d' eux, come moi, n' a perdu votre cœur.*

Si vuol rappresentare il tormento più squisito, e più crudele, che possa trovar ricetto nel cuor d' un amante, la certezza, cioè, d' essere stata l' involontaria cagione della morte della sua amata? Leggansi nell' atto quinto dell' Attide que' versi, dov' egli rimprovera a se stesso di essere stato l' omicida di Sangaride

*Quoi! Sangaride est morte! Atys est son boureau!*
*Quelle vengeance, o dieux! Quel supplice nouveau!*
*Quelles horreurs sont comparables*
*Aux horreurs que je sens!*

*Dieux*

*Dieux cruels, dieux impitoyables,*
*N'etes-vous tout-puissans*
*Que pour faire des miserables?*

E non si creda già che Quinaut riuscisse bene soltanto nelle cose amorose. Niun poeta Francese, compreso anche lo stesso Boeleau, che il deprimeva sì ingiustamente, l'ha uguagliato, quando egli ha voluto, nella sublimità, e nella forza della espressione. Sentasi in qual guisa parla un coro di seguaci di Plutone nell'*Alceste*:

*Tout mortel doit ici paraitre.*
*On ne peut naitre*
*Que pour mourir.*
*De cent maux le trèpas delivre;*
*Qui cherche a vivre*
*Cherche a souffrir.*
*Plaintes, cris, larmes,*
*Tout est sans armes*
*Contre la mort.*
*Est-on sage*
*De fuir ce passage!*
*C'est un orage*
*Qui mène au port.*

Si ponga mente alla robusta fierezza di Medusa nel *Perseo:*

*Ie porte l' epouvante, & la morte en tous lieux;*
*Tout se change en rocher à mon aspect horrible.*
*Les traits que Iupiter lance du haut des cieux,*
*N' ont rient de si terrible*
*Qu' un regard de mes yeux.*
*Les plus grands Dieux du ciel, de la terre, & de l' onde*
*Du soin du se venger se reposent sur moi.*
*Si je perds la douceur d' etre l' amour du monde*
*I' ai le plaisir nouveau d' en devenir l' effroi.*

S'avverta innoltre al discorso, che fa Ercole a Plutone: si rifletta al coro, che nella *Proserpina* ringrazia gli Dei per la sconfitta de' giganti: si leggano i versi, dove si fa per ordine di Dio la creazione del Mondo: si paragonino poi codesti squarci, e molti di più, che potrebbero in mezzo recarsi coll' Ode sulla presa di Namur, dove Boeleau ha voluto far pompa

di

di lirica grandiosità, indi si giudichi, se sia, o no, più facile il criticar un grand' uomo, che l' uguagliarlo.

L' esempio di Quinaut annunziava una mutazione simile nella poesia lirico drammatica d' Italia, se non in quanto le diverse circostanze di questa nazione fecero cangiar il piano abbellito dal poeta Francese. L' Opera riserbata fin' allora a festeggiar le nozze de' Principi, o a comparire nelle pubbliche allegrezze in mezzo alle Corti, e nei sontuosi palagi, cominciò anche a lasciarsi vedere nei teatri prezzolati, dove regolata da Impressarj scarsi di sostanze, e cupidi del guadagno più non si potè mantenere col dispendio che esigevan le decorazioni, e le appariscenze proprie degli argomenti favolosi. Il cangiamento accaduto poscia nella musica, rivolgendo verso i cantori l' attenzione del Pubblico che si prestava da prima ai macchinisti, fu la cagione, che i musici si tenessero in maggior conto, e che paghe strabocchevoli richiedessero per le fatiche loro, onde venne in seguito la necessità d' appigliarsi ad altri provvedimenti, che servissero a risparmiar da una parte ciò che si profondeva dall' altra. Della qual dispo-

si-

sizione dovuta forse più alle cause accidentali, che a positivo disegno di migliorar il melodramma approfittandosi i begl' ingegni d' Italia, ben presto porsero mano alla riforma della poesia. Appena s' incominciò a capire che il vero, il grande, il patetico, il semplice erano le sole strade per giugnere al cuore, che immantinente sparì tutto quell' apparato di favole, e tutto il viluppo di avvenimenti, e di meraviglie inventate unicamente per sorprender l' immaginazione in mancanza della natura. Gli Dei, e i Diavoli furono sbanditi dal teatro, allorchè si seppe far parlare dignitosamente gli uomini, e i madrigali, le antitesi, le acutezze amorose, e l' altre simili ipocrisie dell' affetto si mandarono via insiem colle fughe, le contrafughe, i doppj, i rovescj, e tali altri riempitivi della musica. Le pitture nobili, le forti passioni, i caratteri grandi tratti dalla storia greca, e romana, (quasi le due sole nazioni, che somministrino argomenti al Teatro, perchè esse quasi le sole furono ove si conoscessero quelle virtù, che possono riceversi dalla legislazione, e dalla filosofia) si sostituirono sulle scene all' abbominio del buon gusto, che dominava per tutto. Si vi-

de,

de, che la rapidità, la concisione, e l'interesse, che partoriscono la commozione, erano l'anima della poesia musicale, e che la lentezza, la monotonia, le dissertazioni, e i lunghi episodj trattenevano l'effetto d'un arte, la quale ha per fine il destar negli animi degli uditori il tumulto, e il disordine di tutti gli affetti. Quindi s'accorciarono di molto i componimenti, il numero degli atti si ridusse a tre di cinque, che solevano essere, si tolsero via gli inutili prologhi, i quali facevano altrettante azioni preliminari separate dalla principale, si abbreviarono i recitativi, e si cacciarono in fine delle scene le arie, ove prima si frammettevano contra ogni retto pensare. Una cognizione più intima del Teatro gli fece avvertire, che l'aria, essendo quasi l'epifonema, o l'epilogo della passione, non dovea collocarsi sul principio, o tra mezzo ad una scena, giacchè non procedendo la natura per salti, ma bensì colla opportuna graduazione ne' suoi movimenti, non è verosimile, che sull'incominciare d'un dialogo si vedesse di già il personaggio nel colmo della passione per rientrar poi immediatamente nello stile pacato, che esige il recitativo. Lo che

era

era incorrere nello stesso errore in cui incorrerebbe un retorico, il quale dasse principio ad un discorso colla perorazione, facendo in seguito succeder l'esordio.

Due difetti però, che più d'ogni altro sformavano il melodramma, s'assoggettarono a particolar correzione, l'uno il disordine, che regnava nei cangiamenti di scena, l'altro la maniera d'introdurre i cori. Per lo passato niun pensiero si prendevano i poeti di preparar le decorazioni. Il mostro descritto da Orazio, che aveva sembianza di donna su una cervice di cavallo, le piume sul dosso, e il restante pesce, era il vero emblema del Teatro musicale. Dopo averti mostrata la reggia d'Amore ti conducevan per mano a contemplare un mausoleo parcamente illuminato da lampadi sepolcrali. Venere tirata dalle colombe seguitava gli affumicati cavalli di Plutone, e il palazzo del Sole serviva di anticamera poetica alle grotte di Nettuno. A cotal abuso si fecero incontro i poeti coartando la smodata licenza delle decorazioni, preparando con maggior saviezza gli avvenimenti, imbrigliando con certa regola la fantasia del macchinista, e dello spettatore. Restò

bensì

bensì sbandita, siccome era da prima, l'unità della scena; unità, la quale allorchè divien rigorosa ritarda i progressi dell'arte in vece di accelerarli (*); ma la licenza che indi ne risultava, fu limitata dal buon senso prescrivendo al luogo le stesse leggi che al tempo, e misurando la successione per la permanenza: vale a dire, che siccome alla durata dell'azione si permettono ventiquattr'ore, così permettonsi al luogo que' cangiamenti, che possono naturalmente avvenire, camminando una giornata intiera. Tutto ciò, che oltrepassa l'accennata regola, è contrario egualmente ai dettami della natura, e a quelli dell'arte. Per la stessa ragione fu anche levato via il costume di chiuder con un coro ciascun atto del melodramma. Siffatta usanza era incompatibile colle mutazioni della scena, e vi voleva appunto tutta la corruzione del gusto di que' tempi per non riflettere, che o cangiandosi la scena, rimaneva lo stesso coro stabile, e allora diveniva un assurdo, o si cangiava anche il coro insiem colla scena, e



(*) Vedi Tom. I. Cap. I.

allora bisognava stiracchiar l'orditura del dramma acciò che vi fosse in fine d'ogni atto una situazione, la quale rendesse necessaria, o almen verosimile l'esistenza del coro. In vece non per tanto di questo fu introdotto il costume di finire gli atti con un'aria, o con un duetto, onde si colse il doppio vantaggio e di togliere una inverosimiglianza, che saltava agli occhi, e di approfittarsi vieppiù delle squisitezze della musica, le quali spiccano molto più nella monodia, e nel duetto, che nelle partizioni d'un coro. Riserbandosi poi questo per alcune occasioni, dove la verità della storia, o la pompa dello spettacolo, o l'ingresso d'un principe trionfante, o qualche altro pubblico evento sembravano giustificare la radunanza di molte persone in un luogo: al quale riflesso per non aver posto mente i Greci, e per essersi lasciati strascinare da un invecchiato costume, caricarono (checchè ne dica in contrario la prevenzione) le loro tragedie di mille sconvenenze a fatica ricompensate colle originali bellezze, che dopo venti, e più secoli siamo pur costretti ad ammirare nei loro scritti drammatici.

Siffatta riforma venne al melodramma per

ope-

opera de' più celebri poeti a quel tempo, de'quali io non nominerò se non quelli, che in qualche modo al cangiamento concorsero, lasciando le ricerche più minute a coloro che stimano aver fatto gran via nella carriera del gusto, allorchè sanno dirci appuntino il giorno della nascita, e della morte, il numero, e il titolo delle opere di tanti autori, che il Pubblico ha dimenticati da lungo tempo senza far loro alcun torto. Carlo Maggi, e Francesco Lemene scrissero parecchj drammi, ne' quali se ben l'uno, e l'altro partecipano del cattivo gusto nei vezzi soverchi, e ne' caratteri manierati, pur qualche regolarità, e qualche gusto ne aggiunsero. Il Capece lavorò alcuni dove si scorge poesia più fluida, e musicale con ispeditezza d'intreccio. Silvio Stampiglia Romano Poeta Cesareo ne compose molti, e quasi tutti di carattere storico. Alcuni scrittori pretendono, che quest' autore fosse il primo a volgere di tristo in lieto il fine della favola; ma il vero si è che l'usanza di finir lietamente i drammi è tanto antica in Italia quanto il dramma stesso. Io l'ho fatto vedere parlando della Euridice del Rinuccini, e l'ho trovata costantemente osservata

in quanti mi sono capitati alle mani di quel secolo. Lo Stampiglia merita bensì qualche distinzione non già per questo, ma per essere stato uno de' primi a purgar il melodramma della mescolanza ridicola di serio, e di buffonesco, degli avvenimenti intrigatissimi, e del sazievole apparato di macchine. Per altro il suo stile è secco e privo di calore. Ignora l' arte di render armonioso il recitativo, e più ancora quello di render le arie musicali. *La caduta dei Decemviri* è il più passabile de' suoi componimenti. I Bernardoni poeta cesareo parimenti, e Antonio Salvi Fiorentino seguitarono l'esempio dello Stampiglia con qualche credito allora, ma i loro nomi coi drammi loro non riceveranno dalla posterità altro premio se non se quello di far serie nei voluminosi tomi del Quadrio. Il Marchese Scipione Maffei nella *Ninfa fida* fece vedere, che i talenti per la poesia tragica sono diversi dai talenti per la poesia musicale, imperocchè niun crederebbe, che l'autore di quella pastorale scritta senza interesse, senza dolcezza di stile, e senza spirito teatrale fosse lo stesso, che avea composto la bellissima Merope. Lo stile dei drammi di

Ja-

Jacopo Martelli bolognese è vago, ricercato, e fiorito, ma l'autore disegna bastevolmente i caratteri, e lavora qualche aria di buon gusto. Eustachio Manfredi nell'*Aci* e nel *Dafni* a lui attribuiti si mostra ben lontano dalla maravigliosa cultura d'ingegno, che risplende nelle sue liriche poesie, e principalmente nella canzone *Donna negli occhi vostri*, la quale è al mio avviso il più ricco giojello del moderno parnaso italiano.

Più benemerito si rese, e maggior celebrità acquistò Apostolo Zeno Candioto poeta, e storico dell'Imperator Carlo VI. Quest'uomo infaticabile giornalista sensato, raccoglitor diligente, erudito senza pedanteria, e antiquario senz'affettazione può chiamarsi a ragione il Pietro Cornelio del teatro lirico. Tra le molte imprese, a cui porse mano con gran vantaggio della sua nazione, una fu quella di migliorare il dramma. Egli prese a correggere i licenziosi, o più tosto sguajati costumi, ond'esso veniva macchiato, e ovunque trovò nel vasto campo della storia, nella quale era versatissimo, esempi luminosi o d'amor della patria, o di brama virtuosa di gloria, o di costanza generosa nell'

amicizia, o di gentilezza con fedeltà nell' amore, o di compassione verso i suoi simili, o di grandezza d' animo ne' casi avversi, o di prudenza, di fortezza, e tali altre virtù tutte ei le ritolse par fregiarne il teatro. Ovunque fatto gli venne di rinvenire caratteri grandi, e forti gli dipinse felicemente senza confonderne le copie. Eppure oltre a sessanta ne scrisse tra occupazioni per lo più contrarie al poetico genio, Il suo stile è corretto, e sostenuto, l' invenzione varia, gli avvenimenti preparati meglio che per l' addietro non si faceva, e il tutto procede con regolarità. Le cose sacre principalmente furono da lui maneggiate con maestria, e decenza sconosciuta fino a suoi tempi, poichè gli Oratorj spirituali, genere di componimento inventato in Roma da San Filippo Neri, e da Francesco Balducci illustrato, giacevano allora nell' avvilimento abbandonati alle penne triviali. Appostolo Zeno vi porse mani ajutatrici, e gli rivestì di quella maestà che conviensi al linguaggio delle divine scritture. *Sisara*, *Tobia*, *Naaman*, *Giuseppe*, *le Profezie d' Isaia*, *Daniello*, *Davide umiliato*, *Gerusalemme convertita*, *l' Ezechia* colle altre saranno sempre le

mi-

migliori rappresentazioni, che abbia l'Italia fino a' tempi di Metastasio. E siccome il suo carattere naturalmente il portava più a quel genere di stile che a qualunque altro, così in un altro luogo s'esprime con egual robustezza. Sentasi qual grandiosità di sentimenti metta egli in bocca a Sisara, allorchè, promettendo la salvezza al solo Abner, minaccia all'intiero popolo d'Israele totale eccidio.

*A voi pace:*
*Ai contumace*
*Israele*
*Guerra orribile, e crudele*
*Il mio braccio arrecherà.*
*Torri eccelse a terra andranno.*
*Sorgeranno*
*Monti d'ossa, e di ruine:*
*E squarciate*
*Lacerate*
*Seno, e crine:*
*Ebrea madre piangerà.*

Maggiore si è ancora il vigor profetico, con cui Daniello annunzia l'ira tremenda dell'Altissimo al popolo della Persia in presenza di Amiti.

*Guai, Amiti, agl' imperj,*
*Cui Dio faccia assaggiar del suo tremendo*
*Furor l'amaro Calice. Beete.*
*Empietevi, e cadete,*
*Dirà il Dio d' Israel; nè sia chi sorga,*
*Dal lampo della spada,*
*Che strisciare su voi farà il mio sdegno.*
*Che se dove s' invoca*
*L' alto mio nome alzo la verga, e batto:*
*Voi sol quasi innocenti*
*Ne andrete immuni? No:*
*Immuni non andrete, o miscredenti.*
*Più di leon feroce*
*Darà dall' alto*
*Dio la sua voce:*
*E della terra*
*L' estremo lito*
*Del suo ruggito*
*Risuonerà:*
*In sacco, e ceneri*
*Grida urli, e gemiti*
*Date, o pastori:*
*Il giorno è questo*
*Nero, e funesto,*
*Che ovili, e pascoli*
*Vi struggerà.*

La

La scena italiana non era per anco avvezza a sentir una poesìa cotanto severa, e robusta. Le commedie musicali eziandio, ovvero siano le Opere buffe ricevettero maggior lume dalla sua penna, tra le quali merita particolar menzione il *Don Chisciotte* benchè i caratteri vi si dipingano con troppo languidi colori a paragone dell' immortale Spagnuolo autore di quel Romanzo.

Con siffatti pregi codesto poeta è nondimeno assai lontano dall' aver toccata la perfezione. Egli dee più tosto chiamarsi un uomo di talento che un uomo di genio, e tra i componimenti suoi, e quelli del Metastasio passa a un dippresso la medesima differenza, che passerebbe tra amena, e frondosa valle veduta al languido lume della Luna, e questa stessa rischiarata da' raggi del Sole nel più puro mattino di maggio. La fretta con cui gli lavorava, poichè spesso appena otto giorni spendeva in comporli, come asserisce il Marchese Maffei nella prefazione al teatro italiano, lo condusse a cadere talvolta in alcune inesattezze anche di stile poco elegante. Egli non conobbe abbastanza la rapidità, che esige il melodramma; perciò le scene sono troppo lun-

lunghe, le favole troppo composte, e troppo cariche d'incidenti: talmente che v'ha di quelli fra i suoi drammi, che fornirebbero ampia materia di lavoro a due o tre compite tragedie. Ciò non poteva fare a meno di non cagionar lentezza, e languore sì nell'azione che nella musica. Non era nemmeno dotato d'orecchio bastevolmente dilicato; quindi il suo recitativo riesce alquanto duro, e non è molto felice nella composizione delle arie. Talvolta gli cadono dalla penna alcune, che si direbbe essere state lavorate colla morbidezza Metastasiana, come, per esempio, questa:

*Dove sei tu*
*Robusta gioventù?*
*Almen potessi anch'io*
*Seguirti o del cor mio*
*Parte migliore.*
*Al tuo bel sen farei*
*Scudo di questo Core:*
*E a costo di mia vita*
*La tua difenderei,*
*Mio dolce amore.*

Talvolta vengono fuori delle altre così animate, che difficilmente potrebbe uguagliarle la stessa

musa

musa tragica del gran Cornelio. Per esempio nell' *Andromaca* allorchè si vede ridotto Ulisse all' estremo di doverne scegliere tra due fanciulli, che gli vengono presentati avanti per condannar l' uno di essi alla morte, e ch' egli ignora quale tra loro ne sia il proprio figliuolo, e quale il figliuolo d' Andromaca, sentasi con qual energia s' esprime la madre, che si trova presente alla fatale scelta, e che a pieno comprende la scaltrezza, e la crudeltà d' Ulisse.

*Guarda pur: o quello o questo*
*E' tua prole, e sangue mio.*
*Tu nol sai: ma il so ben io,*
*Nè a te, perfido il dirò.*
*Chi di voi lo vuol per padre?* Ai fanciulli.
*V' arrettrate? ah! voi tacendo*
*Sento dir: tu mi sei madre,*
*Nè colui mi generò.*

Si confronti codesta situazione con quella di Foca in Cornelio, che è presso a poco la stessa, e la maniera di esprimersi di Leontino con questa di Andromaca, e si vedrà (sia detto con pace del pregiudizio) quanto il tragico francese sia rimasto inferiore al drammatico italiano. Ma siffatti esempi sono tanto rari, che non ba-

bastano a sottrarlo dal difetto appostogli. Anche nella scelta de' nomi fu poco avveduto. Orvendillo, Teuzzone, Ildegarde, Ormisda, Engelberta, Ganguir, Svanita, Lapidot, Nabot: Illel, Azanel con più altri ruvidi vocaboli sono più acconci a mettersi in una dichiarazione di guerra Vandalica, che in un melodramma. Altri l' accuserà forse di scarseggiare d' affetto, e di non saper molto avanti nella dilicata filosofia delle passioni.

Insiem colla poesia ne ricevette anche particolari accrescimenti la prospettiva teatrale. L' arte di far comparire spaziosi, e grandi i luoghi ristrettissimi, l' agevolezza, e rapidità di volger in un batter d' occhio le scene, la maniera di variar artifiziosamente il chiarore dei lumi, e sopra tutto l' invenzione dei punti accidentali, ovvero sia la maniera di veder le scene per angolo, condussero la scienza della illusione al sommo, cui possa arrivare. Come il gran segreto delle belle arti è quello di presentar gli oggetti in maniera, che la fantasia non finisca dove finiscono i sensi, ma che resti pur sempre qualche cosa da immaginare allo spettatore allorchè l' occhio più non vede, e l'

orec-

orecchio non sente, così il discostarsi talvolta dalle prospettive che corrono al punto di mezzo, che sono, per così dire, il termine della potenza visiva, e della immaginativa, fu lo stesso che aprire una carriera immensa alla immaginazione, industriosa, e inquieta di coloro, che guardano da lontano le scene. Di siffatto ritrovamento ne fu l'autore Ferdinando Bibbiena bolognese, che grandissimo nome s'acquistò dentro, e fuori della sua Patria, e che venne meritamente chiamato il Paolo Veronese del teatro. Allora la prospettiva fu impiegata non più a esporre sotto gli occhi Esseri fantastici, che non hanno alcuna relazione con noi, ma a rappresentare, ed ingentilire gli oggetti reali dell' Universo. Ed allora il dramma sortì dalla schiavitù, dove lo tenevano oppresso i macchinisti, e gli impresari, e prendendo per compagne, e non mai per sovrane la decorazione, e la melodìa, comparve fregiato di tale splendore quale non ebbe mai da' greci in qua nel lungo corso di molti secoli. Mancava, non ostante, all' intiero compimento il gran Metastasio.

## CAPITOLO UNDECIMO.

*Epoca di Metastasio. Vantaggi recati da lui alla poesia, e lingua italiana. Esame de' suoi pregi. Riflessioni sulla sua maniera di trattar l' Amore. Suoi difetti. S' abbia egli condotto il melodramma al maggior grado di perfezione possibile.*

NEL prender la penna per cominciar il presente capitolo io sento più che mai la difficoltà dell' impresa, che mi sono forse imprudentemente addossato. Osar uno sconosciuto oltramontano chiamar Metastasio in giudizio? Quel Metastasio cioè, l' autore favorito del secolo, il cui nome scorre glorioso da Cadice fino all' Ukrania, e da Copenhagen fino al Brasile (*) in-

(*) E' fama, che sotto gli auspizj della presente Imperatrice delle Russie si sia rappresentato un dramma di Metastasio in Pultavva luogo assai noto nella storia del presente secolo pella vittoria, che Pietro il Grande ottenne sopra il suo famoso rivale Carlo duodecimo Re di Svezia. Bouginville racconta altresì ne' suoi viaggi, che in San Salvatore Capitale degli stabili-

interessando in suo favore non solo i letterati, ma quel sesso altresì, da cui sovente dipende l'applauso come tante volte il destino degli uomini? Osarlo in mezzo all'Italia! In quella nazione cioè, dove per poco non s'innalzan da per tutto gli altari al sublime Genio del poeta cesareo: dove i suoi versi sono oggimai divenuti proverbj, cantandosi nelle bocche di tutti, come già si faceva nella Grecia di quelli di Omero, e di Euripide: dove tante penne di rinomati scrittori si sono per l'addietro stancate, e si stancano tuttora nel celebrarlo: e dove così male è tornato a quei pochi meschini, che ardirono disturbare anche in menoma parte la sua luminosa, e pacifica gloria? Ora tutto ciò io sapendo, con qual coraggio dovrò accingermi all' inutile impegno di portar legni al bosco lodandolo, o al pericoloso cimento di sfrondarne i ve-

---

bilimenti portoghesi in America vide rappresentarsi un' opera del medesimo poeta, nella quale un Prete zoppo e vecchio regolava l'orchestra, e i *Mulati* erano i suonatori e i cantanti. Questo racconto non ci fa egli venir in mente Venere in mezzo alla fucina de' Ciclopi?

venerati allori, che maestosamente germogliano dintorno alla sua statua? Ma cotai pensieri utili forse allorchè si era in tempo di non intraprenderne il corso sono oggimai divenuti tardivi trappassata che abbiamo la metà dell'arringo. Nè minor vituperio sarebbe il rimuovere la man dal lavoro dopo averlo una volta incominciato di quello, che fosse saggio divisamento l'astenerci dal favellare di Metastasio. Però senza pretender che il mio giudizio faccia autorità, anzi lasciando il lettore in piena libertà di non dargliene alcuna, io seguiterò ad esporre le mie riflessioni su questo punto colla stessa schiettezza, e imparzialità, che finora ho procurato di fare sugli altri argomenti.

A fine di conoscer meglio le singolari prerogative di questo poeta, e di render ragione di quell'universale diletto, che arrecano i suoi componimenti, non fa d'uopo fermarsi sulle proposizioni generali, che possono a chicchessia convenire, ma esaminar bisogna partitamente i mezzi ond'egli è arrivato a rendersi lo scrittore unico, e privilegiato dei musici, e la delizia delle persone gentili. Questa è al mio parere la sola maniera di render utile, ed instrut-

tiva

tiva la critica d'un grande Autore, quella, cioè di tesser la storia de' suoi pensieri coll'indicare le strade battute da lui nella carriera del gusto, per le quali poscia inoltrandosi chiunque ha vaghezza d'imitarlo sappia trarne egualmente vantaggio dagli errori, e dai lumi di chi l'ha preceduto. Ma dovendo Metastasio comporre per musica sarebbe una ingiustizia il giudicarlo con altri principj, che con quelli, che esigono le composizioni di cotal genere, come grave torto farebbe a Virgilio chi in vece di esaminare l'Eneide colle leggi del poema epico la citasse inanzi al tribunale degli storici, e degli oratori. Per il che supponendo, che il lettore non si sia per anco dimenticato di quanto si è detto nel capitolo primo di quest'opera circa le leggi, che distinguono il melodramma dalle altre produzioni teatrali, passerò a ragionare partitamente dello stile, della orditura, della filosofia, e dell'affetto che spiccano a meraviglia negli scritti del celebre allievo del Gravina. Non farò discorso se non per incidenza di quella parte, che spetta il costume de' suoi Personaggi, non già perch'io non la creda utilissima anzi necessaria al sommo in un poeta dramma-

tico, nè perchè stimi, che siasi Metastasio mostrato in essa più trasandato che nelle altre, ma perchè dovendo restringermi fra i limiti di quella discreta brevità, che richiede il mio metodo, non potrei trattare se non di volo una materia, la quale avrebbe per esser collocata nel suo vero lume bisogno di lungo esame, e d'indagine più circostanziata. Tanto più che a cotal impegno si è soddisfatto egregiamente dal Signor Riniero de' Calsabigi in una dissertazione sulle opere drammatiche di questo poeta, alla quale non può forse altro difetto apporsi se non quello, che già fu apposto ad un greco pittore, il quale dovendo far il ritratto di Antigono Re di Macedonia ch'era mancante d'un occhio il dipinse con ingegnosa adulazione da una sola banda acciò che guardandolo gli spettatori, ammirassero le maestose sembianze senza punto accorgersene del difetto dell'originale.

E incominciando dallo stile, il primo pregio, che apparisce, è quello d'una maniera d'esprimersi, dove con felicità, di cui non è facile rinvenir l'esempio in altri Autori, si vede accoppiata la concisione colla chiarezza, la rapidità colla pieghevolezza, coll'uguaglianza la varietà,

rietà, e il musicale col pittoresco. Tutto in lui è facile, tutto è spedito: vi par quasi, che le parole siano state a bella posta inventate per inserirsi dov'ei vuole, e della maniera, che vuole. Niuno meglio di lui ha saputo piegar la lingua italiana all'indole della musica ora rendendo vibrati i periodi nel recitativo: ora scartando quelle parole, che per esser troppo lunghe, o di suono malagevole e sostenuto non sono acconcie per il canto: ora adoperando spesso la sincope, e le voci, che finiscono in vocale accentuata, come *ardì*, *piegò*, *sarà*, lo che molto contribuisce a lisciar le dizioni: ora framischiando artifiziosamente gli ettasillabi cogli endecasillabi per dare al periodo la varietà combinabile coll'intervallo armonico, e colla lena di chi dee cantarlo: ora smozzando i versi nella metà affinchè s'accorcino i periodi, e più soave si renda la posatura: ora usando discretamente, ma senza legge fissa, della rima, servendo così al piacere dell'orecchio, e a schivare la soverchia monotonia: ora finalmente adattando con singolar destrezza la diversità de' metri alle varie passioni, facendo uso dei versi curti negli affetti, che esprimono la languidez-

za, allorchè l'anima, per così dire, sfinita non ha forza, che basti a terminar il sentimento. Come sono questi

*Oh che felici pianti!*
*Che amabile martir!*
*Purchè si possa dir:*
*Quel core è mio.*
*Di due bell'alme amanti*
*Un'alma allor si fa,*
*Un'alma, che non ha*
*Che un sol desìo.*

Dei pieni, rapidi, e volubili dove si esprime il coraggio

*Fiamma ignota nell'alma mi scende,*
*Sento il Nume: m'ispira, m'accende,*
*Di me stessa mi rende maggior.*
*Ferri, bende, bipenni, ritorte,*
*Pallid'ombre compagne di morte,*
*Già vi guardo, ma senza terror.*

e così via discorrendo. Niuno ha saputo meglio di lui adattare sulla lira italiana le corde della greca investendosi di tutta l'anima dei greci poeti più felicemente di quanti il precedettero in Italia finora senza eccettuar il Chiabrera, uomo grande al certo, ma cui mancò nell'imitazione

il

il vero spirito filosofico; i quali si credevano di essere novelli Pindari divenuti allorchè fatta avevano una sregolata canzone divisa in strofe, antistrofe, ed epodon piena d'*auro-crinito*, *chiom-acquose*, *ombri-lucente*, ed altre paroli sesquipedali, ma vuota di vero genio pindarico, senza costume, nè carattere greco, e sopra tutto non cantabile, quando si sà, che le greche non mai si scompagnavano dal canto, e dal suono. Lo stesso dico della maggior parte delle chiamantisi Anacreontiche, le quali sono tanto lavorate sul gusto di quell'Autore quanto sono conformi alla Natura i ridevoli sistemi dei filosofi. All'opposto chiunque abbia un pò d'anima, e di gusto non pedantesco riconoscerà immantinente la vera indole greca in quest'aureo inno di Metastasio

*Del forte Licida*
*Nome maggior*
*D'Alfeo sul margine*
*Mai non suonò.*
*Sudor più nobile*
*Del suo sudor*
*L'arena Olimpica*
*Mai non bagnò.*

*L' arti ha di Pallade,*
*L' ali ha d' Amor*
*Di Apollo, e d' Ercole.*
*L' ardir mostrò.*
*No, tanto merito*
*Tanto valor*
*L' ombra de' secoli*
*Coprir non può.*

non meno che l' indole del famoso Cantore di Batillo in quest' altro tratto dall' Achille in Sciro.

*Se un' alma annodi,*
*Se un core accendi,*
*Che non pretendi*
*Tiranno Amor?*
*Vuoi, che al potere*
*Delle tue frodi*
*Ceda il sapere,*
*Ceda il valor.*
*Se in bianche piume*
*De' Numi il Nume*
*Canori accenti*
*Spiegò talor;*
*Se fra gli armenti*
*Muggì negletto,*
*Fu solo effetto*
*Del tuo rigor.*

*De'*

*De' tuoi seguaci*
*Se a far si viene*
*Sempre in tormenti*
*Si trova un cor.*
*E vuoi, che baci*
*Le sue catene,*
*Che sia contento*
*Nel suo dolor.*
*Se un core annodi,*
*Se un' alma accendi,*
*Che non pretendi*
*Tiranno Amor?*

Non vi par egli, che la sua Musa sia la colomba di Venere, che viene a dissetarsi nella coppa di Anacreonte?

Con non minore felicità ha egli trasfuse nel suo linguaggio le sublimi bellezze della ebraica poesia, siccome può vedersi nel cantico di Giudita nella Betulia liberata, dove pochi poeti sono arrivati a dipingere l'Onnipotenza del Dio degli eserciti con colori tanto grandiosi.

*Lodi al gran Dio, che oppresse*
*Gli empj nemici suoi:*
*Che combattè per noi,*
*Che trionfò così.*

*Venne l' Assiro intorno*
*Colle falangi Perse:*
*Le valli ricoperse,*
*I fiumi inaridì.*
*Parve oscurato il giorno,*
*Parve con quel crudele*
*Al timido Israele*
*Giunto l' estremo dì.*
*Fiamme, catene, e morte*
*Ne minacciò feroce:*
*Alla terribil voce*
*Betulia impallidì.*
*Ma inaspettata sorte*
*Lo estinse in un momento,*
*E come nebbia al vento*
*Tanto furor sparì.*
*Dispersi, abbandonati*
*I barbari fuggiro.*
*Si spaventò l' Assiro,*
*Il Medo inorridì.*
*Nè fur Giganti usati*
*Ad assalir le stelle,*
*Fu donna sola, e imbelle*
*Quella, che gli atterrì.*

Nel che è da osservarsi l' artifizio del poeta,

il

il quale, ritogliendo dalla orientale poesia tutto ciò, che ha di magnifico, ha tralasciate quelle frasi, le quali comechè siano bellissime nell' originale ebraico perchè idiomatiche, e perchè proprie di quella lingua, diverrebbero forse ampollose, e gonfie se trasferite fossero nell' italiana.

Niuno meglio di lui ha conosciuta l' indole dell' Opera in musica accomodando lo stile lirico alla drammatica in maniera, che nè gli ornamenti dell' uno nuocono punto all' illusione dell' altra, nè la naturalezza di questa s' oppone al pittoresco di quello. Osservisi, com' egli adoperi sobriamente lo stil figurato nelle narrazioni, e nelle pitture, e lo tralasci del tutto ove parla l' affetto, o si richiede consiglio, o sentenza: Come di rado, o non mai introduca le comparazioni nel recitativo lasciandole alle ariette quando la musica vuol calore o immagine: Come siano esse per lo più connesse colla scena in maniera che prima di sentirle di già l' uditore ha prevenuto il poeta, antiveggendo qual similitudine debba venir in campo; la qual cosa non accaderebbe, se niuna relazione avessero queste colla situazione attuale del Personaggio: Come riescano tutte di un' aggiustatezza, varietà,

tà, e bellezza sorprendente. Volete la versatile pieghevolezza di Ovidio? Vedetela.

*L'onda dal mar divisa*
*Bagna la valle, e il monte:*
*Va passaggiera in fiume,*
*Va prigioniera in fonte:*
*Mormora sempre e geme*
*Finchè non torna al mar.*
*Al mar dov'ella nacque,*
*Dove acquistò gli umori,*
*Dove da i lunghi errori*
*Spera di riposar.*

La dilicata, e nobile eleganza Virgiliana? Sentitela.

*Rondinella, cui rapita*
*Fu la dolce sua compagna,*
*Vola incerta, va smarrita*
*Dalla selva alla campagna,*
*E si lagna*
*Intorno al nido*
*Dell' infido*
*Cacciator.*
*Chiare fonti, apriche rive*
*Più non cerca, al dì s'invola*
*Sempre sola,*

*E fin-*

*E finchè vive*
*Si rammenta il primo amor.*

Vi piace il fuoco di Omero? Ravvisatelo in queste poeticissime strofi

*Talor se il vento freme*
*Chiuso negli antri cupi*
*Dalle radici estreme*
*Vedi ondeggiar le rupi,*
*E le smarrite belve*
*Le selve*
*Abbandonar.*
*Se poi dalla montagna*
*Esce dai varchi ignoti,*
*O va per la campagna*
*Struggendo i campi interi,*
*O dissipando i voti*
*De' pallidi nocchieri*
*Per l'agitato mar.*

V'aggrada piuttosto la foga di Lucano, ma senza le sue sregolatezze? Ulisse vi somministra la pruova nell'Achille in Sciro.

*Del terreno nel concavo seno*
*Vasto incendio se bolle ristretto,*
*A dispetto del carcere indegno*
*Con più sdegno gran strada si fà.*

*Fug-*

*Fugge allora, ma in tanto che fugge*
*Crolla, abbatte, sovverte, distrugge*
*Piani, monti, foreste, e città.*

Nei quali esempj, come generalmente nelle poesie di Metastasio è da osservarsi la destrezza, colla quale ha egli saputo dare a' suoi versi quel grado di armonia, che è necessaria affinchè la melodia musicale vi si possa insieme accoppiare senza renderli troppo sostenuti e sonori, come sono comunemente i versi dei poemi non cantabili. La morbidezza non per tanto dello stile, una certa mollezza nelle espressioni non meno che nelle immagini, un ritmo facile senza che divenga soverchiamente numeroso, tutte queste cose unite ad una mischianza felice de' suoni nell'ordine e combinazion delle sillabe sono le qualità, che richieggonsi nelle poesie musicali, e sono appunto le doti, che caratterizzano lo stile di Metastasio.

Passando poi all'orditura, ed alla scelta de' suoi argomenti, maraviglioso è il cangiamento introdotto da lui nel dramma musicale. Si pensava per l'addietro, che questo fosse un poema consecrato alle favole, e da cui per istatuto se ne dovesse sbandire il buon senso. Lo Stampiglia,

glià, lo Zeno, e più di tutti il Metastasio hanno smentita la comune opinione facendo vedere, che l'Opera è capevole di tutta la regolarità, e che i soggetti storici senza sminuirle vaghezza le assicurano una perpetuità, che senza essi non avrebbe. Cosicchè non sono più i delirj dell'antica mitologia, ma la verità, ma la sensatezza quelle, che costituiscono la natura del dramma. Metastasio l'ha avvicinato fino alle soglie della tragedia, nè non è questo un picciol trionfo riportato dalla filosofia sulla immaginazione, e sul pregiudizio. Osservisi la disinvoltura dell'Autore nel presentare gli avvenimenti. Un sol verso, una sola parola gli basta alle volte per far capire ogni cosa. Osservisi l'arte, colla quale informa gli spettatori in sul principio di ciò, ch'è lor d'uopo sapere, esponendo le circostanze passate, e presenti, e preparando per le future senza impaccio, nè stiracchiatura, ma con un'agevolezza, che fa restare. La prima scena del Temistocle, e dell'Artaserse sono in questo genere due Capi d'Opera di sagacità teatrale. Osservisi come s'affretti sempre allo scioglimento fermandosi sulle varie circostanze quel tanto, e non di più, che

con-

conduce a tal fine. Notisi ancora la mirabile sua strettezza, e precisione nel dialogizzare quando lo richiede il bisogno, dote, la quale contribuisce moltissimo alla bellezza di quelle scene non solo perchè tende a schivare le lunghe dicerie dei tragici del cinquecento, e gli ambiziosi ornamenti di moderni francesi, ma perchè risveglia maggiormente l'attenzione degli uditori, perchè ravviva il loro interesse mettendo più di rapidità nelle circostanze, perchè rende la musica più unita, e conseguentemente più energica, e perchè la scena diventa più viva frammettendovisi molt'azione. Quella azione, che è l'anima del teatro, e la quale sola ha rendute durevoli molte produzioni per altri versi ridicole.

La filosofia è altresì una dote rilevantissima dell'illustre Autore. Non già quella filosofia polverosa, che ristora tanti e tanti dalla perdita del senso comune coll'acquisto d'una dotta, ed orgogliosa ignoranza, non quel gergo inconcludente usato allor nelle scuole, il quale invece di rischiarar l'intelletto, altro non faceva che adormentarlo nel sogno della più sofistica stupidezza, ma quella aurea e divina, che in-

ter-

ternandosi agguisa dell'anima universale de' pitagorici per entro a tutte le facoltà dell'umano sapere, non ischiva di travestirsi sotto il fascino della eloquenza, o sotto i vezzi dell'armonia affine di stillare più soavemente negli animi la verità. Qual poeta drammatico ha ottenuto ciò finora meglio di Metastasio? Se si riguarda la Morale, ovvero sia quella parte della filosofia, che disamina e fortifica i doveri dell' uomo, scienza fra tutte le altre l'unica degna di considerazione, la sola utile alla misera e travagliata umanità, la sola, che meriti di occupar i riflessi di un Essere pensante, chi se n'è renduto più benemerito di lui? Chi ne ha dipinta la virtù con colori più amabili o si ponga mente ai magnifici esemplari, ch'ei propone alla nostra imitazione, o le massime importanti qua e là sparse ne' suoi componimenti, o la persuasiva, irresistibil maniera colla quale dispone il cuore a riceverli? Havvene sul Teatro antico e moderno un carattere interessante al par di quello di Tito? Non è egli le delizie dell'uman genere ne' suoi scritti, come già le fu sul trono? Non appariste forse il vero Padre de' suoi Vasalli, il modello dei Re cittadini,

dini, l'uomo in somma, come altri disse di Traiano, (*) nato ad onorare l'umana natura, e a rappresentar la divina? Gli encomiatori della libertà ( quel fantasma sublime delle anime elevate ) non sentono eccitarsi all'eroismo contemplando il suo Regolo, e il suo Catone? E Siroe, Timante, Svenvango, Ezio, Arbace, e Megacle non fanno sì, che s'abbia in maggior pregio l'umana spezie? Non si gioisce di esser uomo sapendo di aver avuto per compagno Temistocle? Non sentesi ognuno compreso da meraviglia e da stupore ascoltando l'elevatezza de' sentimenti, che gli mette in bocca il poeta in una delle situazioni più dilicate, che possano presentarsi ad un Eroe? Atene avealo ignominiosamente bandito dalle sue mura. Atene il perseguita ovunque, vuol ad ogni modo averlo nelle sue mani o vivo o morto, manda a bella posta un Ambasciatore per chiederlo a Serse. Serse in vece di accondiscendere raduna un'oste possente per far la guerra agli Ateniesi, di cui ne ados-



(*) L'Autore delle *Considerations sur la grandeur & la decadence dell' Empire Romain*.

sa il comando a Temistocle. Questi può vendicarsi della sua patria, viene anzi sollecitato a farlo non meno da i benefizj di Serse che da un ordine assoluto. Temistocle ricusa l'impegno si espone all'implacabile risentimento del monarca persiano, subisce la nota d'imprudente, e d'ingrato per non divenir traditore di quella Città, ove trasse i natali. *E che tant' ami in lei?* gli addimanda Serse sdegnato. Alla quale interrogazione Ei risponde

*Tutto o Signor: le ceneri degli Avi,*
*Le sacre leggi, i tutelari Numi:*
*La favella, i costumi:*
*Il sudor, che mi costa:*
*Lo splendor, che ne trassi:*
*L'aria, i tronchi, i terren, le mura, i sassi.*

Nelle quali parole egli mi sembra così grande, l'eroismo giugne a segno così eminente, che se fra noi si dasse un *ostracismo poetico*, come presso ai Greci era in uso *l'ostracismo politico*, il Temistocle di Metastasio correva rischio di esser di nuovo scacciato dai confini della poesia non altrimenti che il Temistocle di Atene lo fu dai dominj della Repubblica. Ne' suoi componimenti si verifica non per tanto il concetto

di Platone: Che se potesse la virtù farsi vedere ignuda agli occhi degli uomini, tosto ne invaghirebbe di se tutto l'uman genere. Sì: quantunque Metastasio fosse privo di mille altri pregj, questo solo basterebbe a rendernelo la delizia dei cuori onesti e sensibili. L'immaginazione dell'uom virtuoso attediata dall'aspetto del vizio trionfante, stanca di vagar per un Mondo, dove altro non s'offre al suo sguardo che oppressori ed oppressi, sbigottita dagli urli della calunnia, che soffocano ad ogni tratto i timidi sospiri della innocenza, annojata in somma dal commercio dell'uomo, quale il ritrova comunemente, o debole, o maligno, o piccolo, o brutale, va per consolarsi agli scritti di questo amabile poeta, come ad un Mondo immaginario, che la ristora delle noje sofferte nel vero. Ivi gode d'un Cielo men tempestoso, ivi respira un'aria più degna di se, ivi conversa con uomini, che fanno onore alla Divinità, onde si scorge balenare sugli occhi quella luce primitiva del Grande, e del Bello, che attesta la sua origin celeste.

Riflettasi quanto sia naturale il suo sentenziare e non pedantesco, come quello di Seneca,

che

che ti pare un ragazzo sortito or ora dal Liceo, o come quello dei francesi moderni, che t'intassano a torto e a traverso qualunque argomento con lunghi squarcj d'insipida metafisica in ciascuna scena. Al che non poco ha contribuito l'esempio di Voltaire, sebbene cotal difetto venga nel suo Teatro a bastanza ricompensato da altre doti luminose. All'opposto le sentenze di Metastasio sono opportunissime, tratte sempre dalle circostanze, o dalla passione. Alle volte è una conchiusione, che si ricava da tutto il dramma, come nel fine dell' Artaserse.

*Della vita nel dubbio cammino*
*Si smarrisce l' umano pensier;*
*L' innocenza è quell' astro divino,*
*Che rischiara fra l' ombre il sentier.*

Alle volte è una serie di riflessioni, che nascono spontaneamente in una Persona incalzata da quanto ha di più vivo il dolore. Così è naturalissimo, che Timante disposto a morire prorompa:

*Perchè bramar la vita? e qual piacere*
*In lei si trova? Ogni fortuna è pena,*
*E' miseria ogni età: Tremiam fanciulli*
*D' un guardo al minacciar; Siam giuoco adulti*

*Di fortuna, e d' amor: Gemiam canuti*
*Sotto il peso degli anni. Or ne trafigge*
*La brama di ottenere: or ne tormenta*
*Di perdere il timore. Eterna guerra*
*Hanno i rei con se stessi: i giusti l' hanno*
*Coll' invidia, e la frode: Ombre, delirj,*
*Sogni, follie son nostre cure, e quando*
*Il vergognoso errore*
*A scoprir s' incomincia, allor si muore.*

L'ubertosa facondia di Cicerone potrebbe dirlo meglio in un intiero discorso? Altre volte sono brievi sentimenti istruttivi, come

*Soglion le cure lievi esser loquaci*
*Ma stupide le grandi,*

Copiato da Seneca

*Curæ leves loquuntur, ingentes stupent.*

Ma s'avverta in qual guisa l' Autore applichi ai casi individuali le massime generali, nel che consiste il vero filosofar del dolore, il qual rare volte si esprime per teoremi assoluti, spezialmente allorchè è subitaneo, e vivo. Così nell' esempio testè accennato la parola *sogliono* rende più adattata, e più naturale la sentenza, che profferita genericamente, come in Seneca, ha l'aria di un apotegma scolastico. Osservisi

an-

ancora di qual impareggiabile poetica venustà rivesta egli gli argomenti più astratti della filosofia; come fra le sue mani le cose più spinose fioriscano, avverandosi colla magìa della sua Musa la favola di Armida, che cangiava in giardini i deserti.

E' quistione fra i critici illuminati se possano degnamente trattarsi in poesia gli argomenti metafisici, attesa la difficoltà, che si ritrova nel combinare la precisione colla chiarezza, la catena delle idee cogli ornamenti dello stile, e la severità della ragione colle licenze del colorito poetico. Nè vi mancò un rinomato scrittor francese, che ha sentito molto avanti nella filosofia delle arti immaginative, (*a*) il quale condannasse Alessandro Pope per aver trascelto a soggetto delle sue lettere sopra l'uomo una materia cotanto specolativa ed astratta, parendo a lui, che più gran senno avrebbe fatto il poeta inglese, e meglio assai provveduto alla propria fama se mai non avesse gettata la falce a



(*a*) Marmontel *Poetique*. Tom. 2.

coglier tal messe. (a) Nientedimeno Metastasio ha fatto vedere, che niun oggetto è inferiore alla fecondità della imitazione poetica. Si direbbe, che il di lui Genio fosse la Dea Clori dei greci, che volando per l'aria spargeva nembi di rose ovunque passava. Quale argomento più profondo, e più rigoroso che le prove della esistenza d'Iddio. Qual altro più vero, e insiem più nemico del libertinaggio della immaginazione? Eppure la felicità, con cui Metastasio se ne spedisce, ha qualche cosa di sorprendente. Il dialogo tra un vero Credente e un Idolatra è tolto dalla Betulia liberata.

Achiorre. *Ma non ti basta*
*Ch' io veneri il tuo Dio?*
Ozia. *No. Confessarlo*
*Unico per essenza*
*Debbe ciascuno, ed adorarlo solo.*
Ach. *Ma chi solo l' afferma?*
Oz. *Il venerato*

*Con-*

---

(a) . . . . . Et quæ
Desperes tractata nitescere posse, relinquas.
Orazio Arte poetica.

*Consenso d' ogni età: degli avi nostri*
*La fida autorità. L' istesso Dio,*
*Di cui tu predicasti*
*I prodigj, il poter: che di sua bocca*
*La palesò: che quando*
*Se medesmo descrisse,*
*Disse:* Io son quel che sono: *e tutto disse.*

Ach. *L' autorità de' tuoi produci in vano*
*Con me nemico.*

Oz. *E ben. Con te nemico*
*L' autorità non vaglia. Uom però sei,*
*La ragion ti convinca. A me rispondi*
*Con animo tranquillo. Il ver si cerchi*
*Non la vittoria.*

Ach. *Io già t' ascolto.*

Oz. *Or dimmi.*
*Credi, Achior, che possa*
*Cosa alcuna prodursi*
*Senza la sua cagion?*

Ach. *No.*

Oz. *D' una in altra*
*Passando col pensier, non ti riduci*
*Qualche cagione a confessar, da cui*
*Tutte dipendan l' altre?*

Ach. *E ciò dimostra,*

*Che v' è Dio ; non ch' è solo. Esser non ponno*
*Queste prime cagioni i nostri Dei?*

Oz. *Quali Dei, caro Prence? I tronchi, i marmi*
*Sculti da voi?*

Ach. *Ma se que' marmi a' saggi*
*Fosser simboli sol delle immortali*
*Essenze creatrici ; ancor diresti,*
*Che i miei Dei non son Dei!*

Oz. *Sì, perchè molti.*

Ach. *Io ripugnanza alcuna*
*Nel numero non veggo . . .*

Oz. *Eccola ; un Dio*
*Concepir non poss' io,*
*Se perfetto non è.*

Ach. *Giusto è il concetto.*

Oz. *Quando dissi perfetto*
*Dissi infinito ancor.*

Ach. *L' un l' altro include ;*
*Non si dà chi l' ignori.*

Oz. *Ma l' essenze, che adori,*
*Se son più son distinte, e se distinte*
*Han confini tra lor. Dir dunque dei*
*Che ha confin l' infinito, o non son Dei.*

Ach. *Da questi lacci in cui*
*M' implica il tuo parlar (cedasi al vero)*

*Di-*

*Disciogliermi non so. Ma non per questo*
*Persuaso son io. D' arte ti cedo,*
*Non di ragione. E abbandonar non voglio*
*Gli Dei, che adoro e vedo,*
*Per un Dio che non posso*
*Nè pure immaginar.*

Oz. *S' egli capisse*
*Nel nostro immaginar, Dio non sarebbe.*
*Chi potrà figurarlo? Egli di parti*
*Come il corpo non costa: Egli in affetti,*
*Come le anime nostre,*
*Non è distinto: ei non soggiace a forma,*
*Come tutto il creato: e se gli assegni*
*Parti, affetti, figura, il circonscrivi,*
*Perfezion gli togli.*

Ach. *E quando il chiami*
*Tu stesso e buono, e grande,*
*Nol circoscrivi allor?*

Oz. *No: buono il credo.*
*Ma senza qualità. Grande, ma senza*
*Quantità, nè misura. Ognor presente,*
*Senza sito, o confine: e se in tal guisa*
*Qual sia, non spiego, almen di lui non formo*
*Un' idea, che l' oltraggi.*

Ach. *E' dunque vano*

*Lo sperar di vederlo.* Ozia. *Un dì potresti*
*Meglio fissarti in lui: ma puoi fra tanto*
*Vederlo ovunque vuoi.*

Ach. *Vederlo! E come?*
*S'immaginar nol so?*

Oz. *Come nel sole*
*A fissar le pupille in vano aspiri,*
*E pur sempre, e per tutto il Sol rimiri:*
*Se Dio veder tu vuoi*
*Guardalo in ogni oggetto:*
*Cercalo nel tuo petto*
*Lo troverai con te.*
*E, se dov' ei dimora*
*Non intendesti ancora,*
*Confondimi, se puoi,*
*Dimmi dov'ei non è.* (*a*)

Io non so se vagliato che fosse, e sceverato il grano, che si ritrova nelle Opere di Samuele Clark e di Niewentit, che passano per le più profonde in questo argomento, (*) si potesse ri-

(*a*) Parte seconda sc. 1.

(*) Con questa espressione io non pretendo giustificare il celebre Clarck dalle ragionevoli accuse, che fan-

ricavare di più di quello, che con tanta scioltezza e precisione dice quì il poeta cesareo. Lo stesso si dee dire delle discolpe della Providenza inserite nell' Astrea placata, delle accuse e difese delle passioni, dell' apologia dell' amore di se stesso, di quella della poesia, e dell' arte drammatica con cent' altri punti di morale filosofia sparsi qua e là ne' suoi drammi. In somma Metastasio è decisivamente ( nè se ne sdegni il Petrarca ) il primo poeta filosofo della sua nazione.

Nè di meno gli è debitrice l' arte della decorazion teatrale. Questo pregio inosservato finora da quasi tutti coloro, che leggono Metastasio, meriterebbe un ragionamento a parte per far vedere con quanta destrezza abbia egli meneggiato un ramo così interessante del melodramma. L' uomo di gusto vi osserverebbe con meraviglia la fecondità nell'immaginare i luoghi convenienti alla

sce

---

fanno i teologi al suo libro sulla Esistenza di Dio; intendo solo di dire, che quanto v' ha in lui di sodo, e di vero tutto è stato in brevissimi tratti, e con disinvoltura incomparabile espresso da Metastasio.

scena, la maestria con cui fa egli variare le situazioni locali, la dilicatezza nel distinguere quelle, che possono dilettar l'immaginativa dello spettatore dalle altre che potrebbero infastidirla, la finezza, il sempre gradevole e non mai repugnante contrasto, che mette fra le scene che parlano agli occhi, la varia e moltiplice erudizion, che si scorge nella geografia, nei riti, nei prodotti, nelle foggie di vestire di ciascun paese, in tutte quelle cose in somma, che rendono magnifico insieme e brillante un teatrale spettacolo. Il decoratore conoscerebbe con sicurezza il campo, che liberamente può scorrere la fantasia nelle invenzioni drammatiche senza rapir i suoi diritti al buon senso, troverebbe nel piano di ciascuno de' suoi componimenti il segreto, ma costante rapporto, che dee metter l'arte fra la musica e la prospettiva, o ciò ch'è lo stesso, fra l'occhio e l'orecchio ne vedrebbe quante fatiche gliene abbia risparmiato il poeta, qual folla di mezzi indicati a fine di preparare, mantenere, ed accrescere l'illusione, quanti germi d'invenzione, quai lampi di genio pittorico somministratigli ora nei cangiamenti di scena, or nelle pitture vaghissime,

me, che scorgonsi ad ogni tratto ne' suoi componimenti.

*Sammete assale furioso le guardie reali, e si disvia inseguendone alcune alla sinistra. Intanto fra il baleno de' frequenti lampi, fra il rimbombo de' tuoni, e fra il mugito marino, a vista delle navi, e de' nocchieri, che balzati dall' onde, e sospinti dal vento si urtano fra di loro, si frangono, e si sommergono in parte; siegue collo strepito di tumultuosa sinfonia nella spiaggia, e nel porto ostinato combattimento fra le squadre di Sammete, e le guardie reali, che vincitrici al fine rincalzando gli altri, lasciano vuota la scena. Verso il fine del combattimento cessa a grado a grado il furore della tempesta, si va rasserenando il Cielo, e l' Iride comparisce.*

Ecco un quadro del Le Brun nella gallerìa della Nitteti.

*Edonide conduce Alcide a seder seco in disparte: e quindi ad un suo cenno si cangia in un istante la scena opaca, e selvaggia nell' amena, e ridente reggia del Piacere. La compongono cappricciosi edifizj d' intrecciate verdure, di pellegrine frutta, e di rari e distinti fiori.*

*Ne*

*Ne variano artificiosamente la vista l' ombre interrotte di nascenti boschetti, o la ravvivano per tutto le diverse acque, le quali o scherzano ristrette ne' fonti, o serpeggiano cadendo fra i sassi delle muscose grotte liberamente sul prato. E' popolato il sito di numerose schiere di Genj, e di Ninfe seguaci della Dea del Piacere, le quali e col canto e col ballo esprimono non meno il contento dell' allegro stato, in cui si ritrovano, che la varietà delle dilettevoli occupazioni, che le trattengono.*

Ecco un quadro dell' Albano nell' Alcide al Bivio. E' da osservarsi generalmente il gran giudizio di Metastasio nell' esporre agli occhi quei colpi di scena soltanto che possono dignitosamente, e con decoro eseguirsi dagli Attori. Quinaut nell' Iside ci fa vedere una Furia, che afferrando pei capegli una fanciulla, la cava fuori del mare cogli abiti bagnati. Non può negarsi, che il poeta francese non possegga per eccellenza il talento di parlar agli occhi sul Teatro, ma non è questa, a dirne il vero, l' occasione, dove lo manifesta. L' italiano non avrebbe osato di esporre una situazione cotanto

dif-

difficile per non dire cotanto ridicola; egli, che ama meglio peccar di monotonia facendo andar a lieto fine tutti i suoi drammi di quello, che sia costrigner un Protagonista a morir cantando sulle scene a guisa di cigno.

Ma quello che forma il suo carattere dominante, quello che il rende la delizia delle anime sensibili, quello che esige principalmente l' universale riconoscenza dei lettori per le lagrime, che ha cavate loro dagli occhi, si è l' arte di muovere gli affetti. La sua eloquenza è il *lene tormentum* di Orazio applicato al cuore. Ed è appunto per questo pregio inarrivabile, che l' autore ebbe ragione di dire parlando colla sua Cetra.

*Quella Cetra ah pur tu sei,*
*Che addolcì gli affanni miei,*
*Che d' ogni alma a suo talento*
*D' ogni cor la via s' aprì.*

Nessun altro poeta dentro o fuori d' Italia è paragonabile con lui in questo genere. Il solo Racine può contrastargli la preferenza, nè io dubito, che non si trovino alcuni, che la daranno più volentieri al francese, scorgendo forse nel suo poetare stile più lavorato, maggior

nuto. Onde la quistione pende dubbiosa, e l' Italia potrà sempre contrapporre ai francesi il suo Metastasio senza temerne il paragone.

La felicità, che si manifesta in alcuni squarcj delle sue poesie farebbe quasi credere, che questo incomparabil poeta spicasse soltanto nella parte lirica del melodramma; ma quale altissima stima non fa d' uopo concepire de' suoi talenti in veggendo, che egli è anche superiore a se stesso nella parte patetica? Si leggano quasi tutte le scene, s'osservi gran parte de' suoi recitativi, e in principal modo le arie, e i duetti, e si vedrà quai copiosi fonti di espressione, quali miniere inesauribili di tragica sensibilità abbia egli aperte ai compositori, che le pongono in musica. Appena in cento si troverà un' aria, che non rappresenti una situazione, che non isviluppi un carattere, che non esibisca una varia modificazione di affetto. Là senti le disperazioni d' un genitore, che lacerato da più crudeli rimorsi crede di vedersi ad ogni passo l' ombra insanguinata del figlio morto per cagion sua, che l' inacerbisce, e l' incalza: qua vedi le smanie di una madre, la quale per comando di disumana legge condotta a morire, niun pensiero si prende del pro-

prio destino, ma sollevando verso il Cielo i non contaminati sguardi, chiede ai Numi, che accrescano al figlio ed allo sposo quegli anni di vita, che a lei barbara sorte contende. Ora ascolti il terrore umiliante di un' ambiziosa regina, la quale in faccia allo stesso Santuario, ch' essa meditava di profanare, sente aggravarsi sul suo capo la mano vendicatrice dell' Onnipotente, a' cui cenni la morte e la natura non che i turbini e le tempeste s'affrettano ad ubbidire: ora ti si appresenta uno spettacolo degno dei Numi, cioè il dolore sublime d' un Eroe, che si vede accusato dal proprio padre in presenza del Re, in vista di tutta la Corte, e sugli occhi dell' oggetto, che adora, di un delitto, del quale il solo reo è lo stesso accusatore. In quella sgorga il virtuoso pianto d' un Principe modello de' regnanti, che obbligato a condannar un amico trovato deliquente si lagna cogli Dei perchè, lasciandogli il suo cuore, gli abbiano fatto il dono d' un impero: in questa ti laceran l' anima i trasporti misti di rabbia, e di pietà, coi quali si esprime una vedova costretta a scegliere uno di questi due mezzi, o di dar la mano di sposo ad un suo odiatissi-

mo nimico, o di vedersi uccider sotto gli occhi l'unico suo figliuolo.

*Prenditi il figlio... Ah no:*
*E' troppa crudeltà.*
*Eccomi... oh Dei! Che fo?*
*Pietà, consiglio.*
*Che barbaro dolor!*
*L'empio dimanda amór:*
*Lo sposo fedeltà,*
*Soccorso il figlio.* (*a*)

Che quadro energico, ed animato per chi ha un cuore sensibile! Andromaca piangente ancora sulla morte di Ettore. Pirro ebbro d'amore per lei, e feroce per la conquista di Troja. La fedeltà alla memoria dello sposo, la tenerezza per il figlio, l'odio per il tiranno, lo smarrimento, l'abbandono, l'agitazione dell'una, l'inflessibilità, la ferocia e il despotismo dell'altro. La dubbiezza dell'esito, e il timore su qualunque partito si debba prendere. Il riflesso sulle caducità umane, che riducono tal volta una gran Principessa ad uno stato peg-



(*a*) Nelle Cinesi.

gior di quello d'una schiava. Le lagrime del filosofo sul misero destino della virtù. Le transizioni mentali, le reticenze, i rapidissimi, e pressochè impercettibili passaggi delle passioni... Tutto ciò qual gruppo non contiene di sensazioni, e d'idee per l'uditore? Qual varietà d' inflessioni patetiche per il cantante? L'uomo di gusto può bensì conoscerle, ma non s'appartiene che al solo Genio il trovarle. Lungo sarebbe anche il voler brievemente accennare tutti i luoghi ove Metastasio maneggia inimitabilmente le passioni, e con pennello incantatore le colorisce: la maniera con cui tratta l'amore merita nondimeno qualche riflessione.

Da una parte lo spirito di Cavalleria sparso in tutta l'Europa dopo l'invasione degli Arabi, e dopo i viaggi fatti in Terra Santa, celebrato da poeti siciliani, e provenzali, e rapidamente promosso da quella epidemia di Romanzi, che facevano pressochè la sola letteratura di quei tempi: Dall'altra il sistema di Platone abbellito prima in Italia dalla gentilissima musa del Petrarca, indi reso comune pel mezzo dei greci fuggiaschi, che vi si annidarono, aveano nel regno d'Amore introdotta un' aria di novità

sco-

sconosciuta fin' allora negli annali dell' universo. Ne' pubblici costumi esso era una spezie di adorazione, che si tributava alle donne considerate come oggetti pregievolissimi, i quali acquistar si dovessero a forza di eroismo. Una settimana di corteggio, e una bagattella bastano in oggi per meritare l' attenzione delle Belle: ci voleva in allora la metà della vita, gli errori d' Ulisse, e le dodici fatiche d' Ercole. Ne' libri altro non era che una metafisica sottile assai comoda pei filosofi, che vi trovavano aperto un vastissimo campo alle loro teorie chimeriche, e non men utile per i poeti, i quali scorgevano per entro a quelle illusioni dell' affetto una sorgente di bellezze sconosciute ai Properzj, alle Saffo, ed ai Mimnermi, ma egualmente incomoda per le persone troppo sensibili, che risentivano in se stesse principj contrarj a filosofia cotanto sublime. Col girar del tempo le circostanze si cangiarono. Sparì lo spirito di cavalleria coll' abolizione dell' anarchia feudale, e collo stabilimento delle monarchie. Passaron di moda quei romanzi banditi colla sferza del ridicolo dall' immortale Autore del Don Chisciotte. I brillanti sogni di Platone si dileguarono, al-

lorchè spuntò sull'orizzonte europeo l'aurora della vera filosofia. Il Petrarca divinizzato fin'allora da suoi adoratori si riumanò, a così dire, per mezzo della critica imparziale, e della copia de' confronti. Le donne finalmente stanche di veder sempre l'amore nelle aeree regioni si compiacquero di farlo scendere, e di renderlo men filosofico. Dal che avvenne quello, che suole quando s'abbandona un sistema, cioè, che per lo più si prende il partito opposto. Allora l'amore altro non fu che un commercio materiale di voluttà, nel quale i poeti s'ingegnavano di ricompensare i sensi del lungo imperio, che aveva sopra di loro esercitato l'astratta ragione. Ariosto alzò lo stendardo, indi l'Aretino, l'Autore del Pastor fido con una folla di poeti minori di loro accrebbero la rivoluzione con vantaggio della mollezza, e della vivacità, ma con iscapito della dilicatezza, e dei costumi. Cercarono bensì alcuni Scrittori d'opporsi alla general corruzione, tra gli altri Leone Ebreo, il Bembo, lo Speroni, e il Castiglione, insegnando negli scritti loro la foggia platonica di amare, e facendo scender di nuovo tra gli uomini quella vergine celeste, che avea servito

di

di modello al Petrarca, e che esserne dovea l' archetipo delle donne nei versi de' cinquecentisti. Ma cotal frasario dell' ipocrisia amorosa rimase confinato senz' alcun uso ne' dialoghi, e ne' sonetti. Il secolo dedito intieramente alla voluttà ed alla licenza ripose tra le favole poetiche l' amore eroico del tempo de' paladini, e rimandò gli aerei ragionamenti degli scioperati Scrittori al Mondo della Luna, dove lungo tempo si conservarono, e si conservan tuttora accanto al senno d' Orlando, insiem coi servigi, che si rendono ai Grandi, colle parole de' politici, colle lagrime delle donne, e colle speranze dei cortigiani.

Fra questi due estremi egualmente lontani dal vero scopo della natura, perchè egualmente discosti dall' essenza dell' uomo, il quale composto da due sostanze diverse non ha affezione, che non sia mista, nè esigenza, che non partecipi della influenza di entrambi principj: fra questi estremi inapplicabili l' uno e l' altro alla imitazion teatrale, quello perchè troppo spirituale, e forse chimerico, e questo perchè troppo sconcio, ed abietto; il Metastasio ha trovato il solo mezzo, che conviene al teatro, che

è quello di depurar la natura, e di combinar la ragione con la sensibilità riponendo la forza di codesta inesprimibile, e seducente passione non meno nelle attrattive della virtù che in quelle della bellezza. Col quale avvisamento tanto più agevolmente è divenuto signore degli animi quanto che le persone gentili gli aprono il loro spontaneamente, nulla temendo da lui, che allarmar possa il loro pudore, anzi trovandovi dipinta al vivo la propria situazione, e artifiziosamente scolpata. Metastasio è quell' Autore favorito, cui tutti hanno vaghezza di leggere. Gli uomini perchè vi ritrovano la vera copia dell' originale, che hanno dentro di se. Le donne perchè niun altro scrittore fa loro conoscer meglio la possanza sorprendente della bellezza, e l' ascendente del loro sesso. Di fatti veder umiliato a' piedi di Deidamia quell' Achille lo spavento di Troja, e l' oggetto il più caro delle premure dei Numi: osservar pendente dai cenni di Fulvia quell' Ezio, che rassicurò il volo delle Aquile Romane sbigottite dal furore di Attila: sentir sospirare fra gli allori trionfali un Cesare arbitro del destino del Mondo, e di quello di Catone: contemplar un Alessandro, in-

innanzi al cui cospetto la terra s'ammutolì, fermar il rapido corso delle sue conquiste per disputare contro un barbaro Re il possesso di un cuore: scorger la virtù, la sapienza, la grandezza, il valore, in una parola quanto avvi fra gli uomini di più cospicuo, e di più rispettabile prostrato innanzi al simolacro della bellezza tributarle fiori, ed incenso, offrirsi volontariamente al servaggio, baciando inoltre la mano, che l' incatena; qual motivo non è mai questo d'inesplicabile compiacenza per un sesso, che ritrova nelle proprie attrattive la ricompensa della sua dipendenza, e che mai non si piega a servire se non per meglio signoreggiar sul padrone?

Niuno ha sentito tanto avanti quanto Metastasio nella filosofia dell'amore, filosofia la quale benchè facile sembri a comprendersi, perchè comune alla maggior parte del genere umano, e perchè appoggiata sul sentimento, è tale, non ostante, che da sommi poeti drammatici non è stata conosciuta abbastanza: eppure erano Crebiglioni, Cornelj, e Shakespeari. Niuno l' ha dipinto con più genuini colori ora rendendo visibili i sentimenti più ascosi, ora simplificando i più complicati, ora smascherando le più

il-

illusorie apparenze. Basta non che altro leggere l'Asilo d'Amore per ravvisarvi dentro un compiuto filosofico trattato, dove coi più vaghi colori della poesia tutti si veggono espressi i morali sintomi di questa passione con finezza e verità superiori di gran lunga al pomposo, e inintelligibile gergo, con cui vien trattata da Platone la stessa materia nel suo Simposio. Niuno l'ha egualmente ingentilito rimuovendo da esso ogni basso interesse, appoggiandolo sulla base fondamentale dell'animo, e accomunandolo colla dilicatezza cortigianesca. Niun'altro possiede in sì alto grado l'eloquenza del cuore, nè sa meglio di lui porre in movimento gli affetti, inviluppar gl'interessi, e metter l'uno a cimento coll'altro, rilevar distintamente le circostanze, che concorrono in un'azione, radunarle poi tutte nell'occasione, spiar i motivi più immediati, i più spediti, i più confaccenti col carattere della persona, e più legati col suo particolar interesse. I suoi tocchi sono sempre da gran maestro chiari insieme e profondi, teneri e sublimi. Egli è leggiero come Anacreonte, dilicato come Tibullo, insinuante come Racine, conciso e grande come Alceo. Egli accor-

da

da coll'armonia della greca lira i caratteri romani, l'urbanità francese, e l'italiana sensibilità.

Mosso da tali ragioni il Signor Sherloc Irlandese in un libro italiano, il quale ha per titolo *Consigli dati ad un giovine poeta* non ha dubitato di asserire, che Metastasio fosse il maggior poeta, che abbia mai veduto l'Italia dirimpetto ancora all'Omero ferrarese. Un colto Veneziano rapito poc'anzi alle lettere, e che scrisse tre lettere in risposta contro di lui, mostrò scandalezzarsi di siffatta asserzione a segno di creder quasi ingiurioso all' Ariosto il solo confronto col Metastasio. Un pò troppo di prevenzione a favor degli antichi, e il pregiudizio di certa classe di letterati contro il genere, in cui si esercitò Metastasio, regolarono senza dubbio in questa critica la penna dell' Abate Zorzi. Non può negarsi, che riflettendo a quella fecondità prodigiosa dell'Ariosto, che fila sì complicate e moltiplici per la lunga, e difficil carriera di quarantasei canti continui è costretto a condurre: a quella varietà, che maneggia tutti gli stili, che dipinge tutti i caratteri, e che trascorrer fa il lettore dal sommo all' infimo

con fortunatissimo volo: a quella evidenza di pennello, che atteggia ogni movimento, che colorisce ogni muscolo, e che ti fa quasi vedere e toccare le cose rappresentate: a quella forza, che pareggia in alcuni caratteri quella d'Omero, e che supera in molti la forza di Virgilio: a quella brillante, ed ardita immaginazione, la quale tante e sì maravigliose stranezze gli fa trovare per via, e che sì eccellente il rende in ogni genere di descrizioni: a quella inarrivabile schiettezza di stile aureo sempre ed ingenuo, onde s'arricchisce di mille forme diverse la patria lingua, si dilatano i confini della elocuzione poetica, e il più compito esemplare si ricava d'imitazione: riflettendo, io dico, a tutto ciò, pare che la bilancia del Genio dovesse senza contrasto piegare verso il gran Cantore di Orlando. Ma dall'altra parte egli è vero altresì, che quanto è più difficile a dipinger bene l'anima combattuta di Regolo che il corpo ignudo d'Olimpia, la clemenza sublime di Tito che i colpi di Mandricardo, la situazione di Temistocle nella reggia di Serse che le pazzie del Signor d'Anglante per le campagne: Quanto è più pregievole strappar dal cuore gli affetti che descri-

scrivere i palagi incantati, penetrare ne' più intimi nascondigli dell'animo umano che crearsi un mondo fantastico nel globo della Luna, far parlare ed agir la natura che scioglier pazzescamente la briglia alla immaginazione: Quanto è più utile richiamar il bel sesso col mezzo d'una incantatrice eloquenza alla imitazione di Beroe, e d'Aristea che il prostituire i più brillanti colori della toscana poesia dipingendo gli osceni atteggiamenti di Fiammetta, e di Alcina, l'intrecciar cogli eterni fiori della virtù il talamo conjugale di Zenobia, e di Dircea che l'avvilir la dignità d'un poema cogli infami racconti di Medea, e di Argìa, il rapir dal crine le sue rose alla voluttà per incoronare l'innocenza che il sacrificar questa ad ogni passo sull'altare della dissolutezza: Quanto è più interessante un poeta, che soddisfà nel medesimo tempo a più facoltà dell'uomo che un altro che non soddisfà se non a poche, uno, che rinforza, e riunisce i piaceri di tutte le Belle arti che un altro, che diletta col solo mezzo della poesia, uno, che alle difficoltà del genere drammatico accoppia quelle, che nascono dalla influenza della musica, e della prospettiva sulla tragedia che un

al-

altro, il quale ne schernisce ogni poetica legge, ne deride ogni esempio, e ne soverchia ogni regola; tanto più il paralello fra Metastasio, ed Ariosto divien favorevole al primo. Egli sarebbe forse miglior consiglio trattener il suo giudizio intorno a siffatto confronto, essendo più agevole il dubitare che l'asserir qualche cosa, e mettendo la diversità del poetico genere un inciampo non lieve a chi sensatamente ne volesse giudicar dei poemi. Ad ogni modo però se qualcheduno m'addimandasse il mio sentimento: se non mi fosse permessa la scelta fra la prudenza, che ne schiva il cimento, e il comando, che rende indispensabile l'ubbidienza: se dopo di avere lungo tempo tacciuto io fossi pur costretto a decidere, illustre Metastasio! onor d'una nazione, che t'adorava nella tua vecchiaja dopo averti abbandonato nella tua giovinezza, e che vide con giubbilo premiati in un altro paese quei rari talenti, ch'essa avrebbe dovuto conservare nel proprio, sì: tu saresti la Venere, cui donerei il pomo della bellezza.

E tanto gliel donerei più volentieri quanto che la sua influenza sul gusto italiano, e su quel-

quello delle altre nazioni è stata maggiore di quella dell'Ariosto, e di qualsivoglia altro poeta. L'Italia non dee considerarlo soltanto come Scrittore eccellente di melodrammi, nel qual genere non ha avuto l'eguale finora, ma gli è debitrice in parte eziandio di quella perfezione, alla quale giunsero nella trascorsa età e nella presente le arti del canto, e della composizione. I Pergolesi, i Vinci, i Jummella, i Buranelli, i Terradeglias, i Perez, i Duranti, e tanti altri insiem coi Farinelli, coi Caffarielli, coi Gizzielli, coi Guarducci, coi Guadagni, e coi Pacchiarotti possono con qualche ragione chiamarsi gli allievi del Metastasio, essendo certo, che a tanta maestria non sarebbero giammai pervenuti se non fossero stati riscaldati dal di lui fuoco, e perfezionati non avessero nelle Opere sue i proprj talenti. La poesia e la musica sono, come il testo d'un'orazione, e il commento; ciò che dice questo non è, che un' amplificazione, uno sviluppo di quanto accenna quell'altra, e siccome è impossibile o almeno difficile lavorar una musica espressiva su parole insignificanti, così un compositore ed un cantante trovano per metà risparmiata la fatica

qual-

qualora il poeta somministra loro varietà e ricchezza d'inflessioni musicali. Siamo nel caso di colui, che dovendo fabbricar un palazzo, si vede costretto a sceglierne tra i disegni d'un maestro dozzinale, o tra quelli d'un valente architetto. Se la sua cattiva sorte il fa inciampare in alcuno dei primi, per quanto ingegno abbia egli sortito dalla natura, per quant'arte ne adoperi nell'abbellir l'edifizio, sempre si scorgeranno nella esecuzione i vizj dell'esemplare. All' opposto se lavora su qualcheduno degli altri, egli sentirà svegliarsi in lui le idee sublimi del Bello, le proporzioni verranno a combinarsi spontaneamente nella sua mente, le vaghezze, e gli ornamenti gli si presenteranno innanzi senza contrasto, ed ei si crederà di esser grande per aver battuta la strada additatagli da un altro più grande di lui. Il paragone non può camminar meglio. Metastasio è il Palladio, e il Vignola, e i maestri sono gli esecutori. Quindi con non minor verità che eloquenza si espresse il filosofo di Ginevra parlando coi giovani, che desiderano di conoscere se la benigna natura ha loro trasfusa nell'anima alcuna particella di quella fiamma celeste, che vien com-

pre-

presa sotto il nome di Genio. *Voi tu saperlo?* egli dice. *Va, corri a Napoli, ascolta i Capi d' opera di Leo, di Jumella, di Durante, e di Pergolesi. Se i tuoi occhi sono inondati dalle lagrime: se senti palpitarti in petto il cuore: se i singhiozzi soffocano il tuo respiro, prendi il Metastasio, e lavora. Il suo Genio riscalderà il tuo: tu sarai Creatore al di lui esempio, e gli occhi altrui ti renderanno ben tosto quei pianti, ch' egli t' avrà costretto a versare.* (*a*) Ma per risentire cotali effetti fa d'uopo avere uno spirito analogo a quello dell' Autore, che si prende per guida: Fa d'uopo esser invaso da quella energica e rispetàbile follìa del Bello, che caratterizza gli amabili favoriti della natura. Bisogna saper versare delle lagrime per tenerezza, come avvenne a Metastasio componendo la sua Olimpiade, e rendersi capace di quell' astrazione imperiosa, che rapiva il Parmigianino a se stesso, il quale nel sacco dato a Roma a' tempi di Clemente Settimo non sene accorse dei Soldati, ch' erano entrati a de-



(*a*) Diction. Artic. Genie.

predar la sua casa, mentre stava egli pacificamente dipingendo nel suo gabinetto.

Ecco ciò che può rapidamente dirsi circa il merito di Metastasio. Nessuno m'incolperà con ragione o di non averlo conosciuto a bastanza, o di averlo malignamente tacciuto. L'entusiasmo, cui mi sono abbandonato lodandolo, mi metterà, cred'io, al coperto di siffatta accusa. Ma io non avrei che per metà eseguito il disegno di quest'opera, se dopo averne additate ai giovani le virtù, che possono imitare nel nostro amabil poeta, non avesse anche il coraggio d'indicar loro i difetti, dai quali debbono tenersi lontani. I vizj dei grandi artefici sono più pericolosi degli altri ai progressi dell'arte, perchè autorizzati da un più eccellente esemplare. Allora l'errore confuso colla verità si divinizza insieme con essa sulle are del pregiudizio, e lo stolido volgo dei lettori somigliante agli antichi abitatori dell'Egitto adora il fango del Nilo credendolo un germe di Divinità. Osiamo dunque esser giusti per amore del vero. Esaminiamo se quest'Idolo della Italia dia contrassegni di esser uomo da qualche banda. E se nelle nostre ricerche venisse a disturbarci alcun senso di timi-

midezza, ricordiamoci, che mai non fu riputato sacrilegio per chi che fosse il riguardar con occhio di artefice i simolacri dei Numi, e che niuno s'avvisò di accusare di fellonìa quel filosofo, che osò il primo di tutti descriver la carta astronomica delle macchie del Sole.

Altri disputeranno se il Metastasio debba dirsi unico nel suo genere, o s'abbia trovato in Filippo di Quinaut un rivale degno di contrastargli la gloria. Io, che non voglio entrare in litigj di preferenza tra due nazioni così rispettabili, mi contento di dire: che sebbene il Quinaut sia un Autore grandissimo vituperato a torto dal satirico Boeleau: sebbene sia preferibile al Metastasio nella invenzione, avendo egli creato da pianta in Francia il dramma musicale, che Metastasio trovò di già molto avanzato e ripolito in Italia per opera massimamente di Appostolo Zeno: sebbene l'adegui nel numero, armonìa, rotondità, e pieghevolezza del verso per quanto lo comporta l'indole della lingua francese più ruvida dell'italiana: se bene la prospettiva, e tutto ciò, che appartiene alla decorazione, abbia, generalmente parlando, più luogo nei drammi dell'Autore di Armida, e di

Orlando che in quelli dell'allievo di Gravina; non ostante questo, il Quinaut è molto al di sotto di Metastasio non solamente nel maneggio d'una lingua più bella, ma nella scelta ancora degli argomenti più fecondi di passione, e più atti alla melodìa, nella pittura dei caratteri più difficili e più interessanti, nell'uso delle sentenze, e della filosofia pressochè sconosciuta a Quinaut, nella sensatezza del piano, nella regolarità dell'andamento, e nella rapidità delle scene. Veggasi da un solo esempio il carattere poetico di entrambi.

*Regnez, divin sommeil, regnez sur tout le Monde,*
*Repandez vos pavots les plus assoupissans:*
*Calmez les soins, calmez les sens.*
*Retenez tous les coeurs dans une paix profonde.*
*Coulez, murmurez, clairs ruisseaux;*
*Ne faites pointe de violence:*
*Il n'est permis qu'au bruit des eaux*
*De troubler les douceurs d'un si charmant silence,*

Chi gusta la lingua francese troverà questi versi

si d'un'armonia e pienezza mirabile. Ma con quanto maggior grazia, brevità e disinvoltura si dice lo stesso dal Metastasio?

*Mentre dormi Amor fomenti*
*Il piacer de' sonni tuoi*
*Coll' idea del mio piacer.*
*Muova il rio passi più lenti,*
*E sospenda i moti suoi*
*Ogni Zeffiro leggier.*

Così si vincono gli Autori imitandoli. Una cosa, che non dee tralasciarsi in favor suo, si è la preferenza, che ha egli sul poeta francese nella parte più interessante di questo genere di poesia, qual è senza dubbio la composizione dell' aria. I drammi del Quinaut altro non sono che un continuato recitativo. In quanto alla spezie di canto compreso in due o più strofi liriche, le quali chiudono un sentimento preciso, su cui si forma poscia il motivo musicale, e che dee con ragione chiamarsi il capo d'opera del teatro drammatico, si può assicurare, ch' egli appena lo conoscesse; circostanza, che renderà a poco a poco pressochè inutili i suoi componimenti non potendosi accomodare senza guastarli al genio della odierna musica.

Altri esamineranno se sia da imitarsi senz' precauzione quel suo stile sempre liscio, e sempre in cadenza, quei sensi mozzi, e tronchi per lo più nella stessa cesura, quei periodi troppo uniformi, e ristretti alla foggia francese, e se debbano commendarsi senza eccezione certe sue frasi, come sarebbe a dire: *Svenare gli affetti*, *Opprimere in seno la fiamma adorata del cuore*, *Tu sei l' ornamento de miei sudori*, *Quel segreto è un arcano*, *Riandando l' idea*, *Troncar il canape reo dei legni*, e tali altri modi di dire, che da qualcuno si riputerebbero di gusto poco sicuro, e niente conforme alla maniera di scrivere osservata da buoni Autori. A me, che sono Oltramontano, e conseguentemente non abbastanza inoltrato nella cognizion della lingua, fa di mestieri andar a rilento nel decidere siffatta questione. Però senza ammettere cotali accuse, nè rigettarle, mi contento di dire, che sebbene a imparar, come va, la lingua toscana, e a formarsi uno stile elegante e robusto fosse miglior pensiero l' appigliarsi ad altri scrittori che non a Metastasio; non per ciò lascia d' essere pedanteria ridicola il vituperarlo per non aver fatto uso dell' *un-*

*quan-*

*quanco*, del *piùe*, del *chente*, e di simili altre leziosaggini dell' antico parlar fiorentino . In una nazione dove non si è convenuto finora quale sia la vera lingua degli scrittori: dove la sanese contrasta il primato alla fiorentina, e la romana vorrebbe sottrarsi dal giogo di entrambe: dove la lombardia vanta anch' essa scrittori di sommo grido proposti come modelli nel frasario generale della nazione: dove la diversità dei popoli, dei governi e delle leggi, l'affluenza di persone e di libri stranieri, i gusti ognor rinascenti e ognora cangiantisi rendono vario tuttora e indeterminato il gusto comune di parlare e di scrivere: dove una porzione di letterati adoratori della veneranda ruggine del trecento, e della battologia per lo più insipida del cinquecento è sempre alle busse coll' altra porzione di colte persone, le quali amando la moderna foggia di esprimersi più disinvolta e meno impacciata, più spedita e men boccacevole, ne deridono l'antica superstizione e s' appigliano al detto d' Orazio, che la fuga delle lingue è come quella delle stagioni, le quali veggono sfrondarsi nell' autunno quegli alberi, che aveano osservato vestirsi di foglia

nella primavera; in questa nazione, io dico, non può così di leggieri condannarsi un Autore per ciò solo, che non abbia scritto secondo la Crusca. Anche negli scrittori approvati da questa si ritrovano non pochi modi di favellare, che sarebbero scorretti attendendo alle regole, ma che furono poscia autorizzati dal tempo, e dalla fama degli Autori. Così la posterità, la quale riporrà certamente Metastasio in un seggio di gloria vieppiù luminoso di quello dei Cini, dei Passavanti, dei Burchielli, dei Varchi, dei Salvini, dei Dati, e dei Salviati, o adotterà quelle formole mosse dall' autorità dell' Inventore, o gli perdonerà volentieri qualche neo di stile e di lingua in grazia degli affetti, che sentirà strapparsi dal cuore. E prenderà maggior diletto gustando la mollezza, la vivacità, e la chiarezza di espressione, che spiccano nei componimenti drammatici del poeta cesareo, che nella insignificante purità del *Dicta mundi* di Fazzio degli Uberti, del Tesoro di Ser Brunetto, del Malmantile di Messer Pirlone Zippoli, dei Capriccj del Botajo, o di tali altri libri Canonici per quella classe di persone, le quali povere d'ingegno, e sterili di fantasia

cre-

credono esaurita dal Vocabolario di un' Accademia tutta la fecondità dell' umano spirito, e per cui non istà, che le lingue, e il sapere degli uomini non rimangono perpetuamente in una barbara infanzia. Quantunque la lettura di quelli Autori contribuisca in oggi tanto agli avanzamenti del gusto quanto giovano alla vera cognizione dell' antichità le ricerche sulla struttura delle bracche, che portava Marco Tullio, o le fatiche di quel buon monaco bolognese, che scrisse una lunga dissertazione investigando qual fosse la costa, che Iddio staccò dal fianco di Adamo per fabbricar il corpo della Madre Eva. Ad onta però degli stitici e freddi grammatici, ad onta di quei pedanti accigliati, che vorrebbero arrestar il volo del tempo, e imprigionar la ragione fra lacciuoli tessuti di tela di ragno, i progressi della filosofia, che annunziano una vicina rivoluzione nelle idee della nazione, promettono anche un cangiamento nell' indole dell' idioma. *Resta a fissarsi*, dice un ameno, ed elegante Scrittore, *la lingua viva ed a farsi universale ad uso di tutti, come incomincia da qualche tempo. Il Genio a ciò far destinato*

sem-

*sembra esser Metastasio*. (*a*) Oltracchè le regole dello stile proprio del dramma musicale non debbono misurarsi per quelle degli altri componimenti, esigendo la natura del recitativo, e del canto un tornio di espressione, una certa combinazione di vocali e di consonanti, una cadenza di periodo particolare quale non si richiede dalle altre poesie fatte per esser lette, o semplicemente recitate. Io credo di averlo dimostrato a bastanza in altri luoghi di quest' opera per non abbisognar quì di nuove parole.

Altri finalmente decideranno se il Metastasio abbia sempre cavato dal proprio fondaco, o dall' altrui i suoi pregiatissimi drammi: se l' imitazione de' greci, inglesi, francesi, e italiani sia a bastanza nascosa, o troppo visibilmente marcata: s' abbia tolta l' arte d' intrecciar gli accidenti da Calderon Autore, ch' aveva tra i suoi libri, e che a ragione veniva da lui stimato moltissimo á confusione di tanti saccenti, i quali intieramente lo dispregiano senz' averlo neppur veduto. Se si vegga espressà Donna Ines

de

(*a*) Bettinelli Entusiasmo Nota 24.

de Castro della Mothe nel Demofoonte, l'Atalia di Racine nel Gioas, il Cinna di Cornelio nella Clemenza di Tito, il Temistocle di Appostolo Zeno nel suo, e così via discorrendo. Checchè sia di ciò, una tale riprensione non può darsi a Metastasio senza stenderla ancora ad altri ingegni grandissimi. Gli obbietti dell'Universo hanno dapertutto certe relazioni comuni, le passioni hanno parlato in tutti i secoli lo stesso linguaggio, la bellezza di queli, e l'energia di queste è stata espressa da alcuni scrittori in guisa tale, che non possono ritoccarsi senza guastarle. Qual meraviglia è dunque se chi dopo loro si scontra nel medesimo obbietto, o nella medesima situazione, non potendole migliorare le ricopia, o le riveste alla sua foggia? Virgilio, Ariosto, Tasso, Moliere, e Racine fecero senza biasimo alcuno anzi con molta laude lo stesso. Non può negarsi, che Metastasio non abbia in alcuni luoghi portata l'imitazione fino ad involar le parole stesse non che i sentimenti, ma generalmente parlando, egli ha l'arte di adattare i pensieri, che imita, dall'altrui genere al proprio, la qual cosa basta per dare agli oggetti imitati quell'

aria

aria di novità, che gli rende pregievoli. I miei lettori amerebbero forse, che se ne facesse in questo luogo il confronto di alcun componimento d'un altro Autore preso ad imitare da Metastasio. Ma questo, oltracchè l'esame riuscirebbe troppo prolisso, è stato di già felicemente eseguito da parecchi scrittori, e s'esseguisce al presente da una radunanza di letterati impiegati nel far dei commenti a ciascuno dei drammi di questo poeta, e che verranno dati alla luce dalla Società tipografica di Nizza.

Molto più mi rincrescerebbe il non poterlo scolpare da altri difetti, i quali imitati incautamente dai giovani potrebbero condurli alla rovina del buon gusto. Incominciamo dal più frequente, e più ovvio, che è quello di aver ammollito, anzi effemminato il Dramma in musica introducendovi l'amore, e introducendolo in maniera poco conveniente allo scopo del Teatro. Non v'è un solo fra suoi drammi, ( s'eccettuati non vengano gli Oratorj, e qualche altro breve componimento ) dove questa passione non abbia luogo. Il Catone, il Temistocle, il Regolo, dove certamente non doveva aspettarsi, non ne vanno esenti. Nè si contenta

ta di frammettere uno o due intrighi amorosi, in molti vi sono anche tre, e quattro. Ci è qualcheduno, come la Semiramide, dove tutti quanti i personaggi sono innamorati. E pazienza se quest' amore fosse sempre la passione primaria, sulla quale poggiasse tutto il nodo della favola, e da cui ne dipendesse lo scioglimento: se fosse una passione abbastanza forte, seria, e terribile per rendersi teatrale. Ma più volte l'Autore non ha avuto in vista nè l'uno, nè l'altro. L'amore in molti suoi drammi altro non è, che un affetto puramente episodico e subalterno, un riempitivo, un cerimoniale di scena. Dal che avviene non di rado, che non solamente illanguidisca l'affetto, ma che rattenghi eziandio la foga e rapidità dell'azione principale.

La pittura di questa passione sul teatro non ha mezzo. Essa è come il governo dei tiranni, i quali o regnano dispoticamente fra la strage e il sangue, o perdono il trono, e la vita. O l'amore trionfa solo fra i tumulti e le peripezie, o tenendo il secondo luogo diventa una occupazione frivola, e insipida. (*) La passione

(*) L' emblema dell'amore nella tragedia non dovrebbe

ne per esempio di Fedra nella tragedia di Racine è interessantissima, perchè forma il tutto della favola, ed è la cagion primaria della disgrazia di tutti; quella d'Ippolito e di Aricia è fredda, e quasi senza effetto perchè subalterna. Mi fa tremare l'amore di Mitridate scortato dai furori, mi raffreddano le scene di pura galanteria tra Monima e Siffare. Così nel Metastasio io applaudisco alle amorose smanie d'Ipermnestra, piango nella tenera, viva, e veramente tragica passione di Timante, e Dircea, tremo per l'amante e virtuosa Zenobia perseguitata dai sospetti dell'impetuoso e feroce Radamisto. Ma qual interesse ho a prendere per gli affettati sospiri di Amenofi, di Barsene, di Cleofile, di Selene, di Megabise, di Tamiri, e di tanti, e tante, che s'amano pura-

---

vrebbe essere il Cupido di Lucio Apulejo riposando voluttuosamente fra le braccia di Psiche, ma bensì quest'altra terribile, e veramente dantesca immagine d'Orazio

. . . . *Ferus & Cupido*
*Semper ardentes acuens sagittas*
*Cote cruenta.*

ramente per formalità e per usanza teatrale, non altrimenti che Don Chisciotte amava Dulcinea da lui non mai veduta, nè conosciuta, soltanto per non contravenir alle leggi della errante Cavalleria, le quali volevano, che ogni Cavaliere avesse la sua Bella? Quali affetti mi desteranno i languori di Barce accanto al sublime carattere di Regolo? Le debolezze di Serse rimpetto alla generosità incomparabile di Temistocle? Le fredde gelosie di Arbace in faccia all' indomito Repubblicano Catone? Gli stessi, che risveglierebbono in un Selvaggio del Canadà i lamenti di quel Sibarita, il quale non avea potuto in tutta la notte riposare pel disagio recatogli da una foglia di rosa, che gli si era sotto il fianco ripiegata.

Cotali riflessioni si rinforzano maggiormente ripensando alla influenza, che ha avuta l' accennato diffetto su i componimenti del poeta cesareo. Essa è la cagion principale di quella effemminatezza, di quelle tinte alterate, perchè rammorbidite all' eccesso, onde vengono sformati i caratteri di molti suoi Personaggi. Basta una semplice occhiata per ravvisar in loro non già un Assirio, un Tartaro, un Africa-

no, un Chinese, che parlino, ma bensì il poeta, il quale presta loro spesse fiate i proprj sentimenti, e il pensare attuale del proprio secolo. Non si sà, per addurne un qualche esempio, capire come Amilcare Ambasciatore di Cartago in mezzo alle cure di una importantissima commissione fra le due Repubbliche, abbia l'agio di sospirare tranquillamente per una schiava sugli occhi degli emoli, ed austeri romani; come Fulvio inviato da Roma per decider sul destino del Mondo fra Cesare e Catone possa, senz'abbassar il proprio carattere, amoreggiar sul teatro la vedova del gran Pompeo: come Cesare, che tutt'altra cosa dovea rivolgere allor nel pensiero fuorchè il badare ad una galanteria inutile, pur s'intertenga anch'egli a far il cascante, esprimendosi colla Bella non altrimenti che far potesse un Celadone od un Aminta.

*Chi un dolce amor condanna*
*Vegga la mia nemica,*
*L'ascolti, e poi mi dica*
*S'è debolezza Amor.*

*Quan-*

*Quando da sì bel fonte*
*Derivano gli affetti*
*Vi son gli Eroi soggetti,*
*Amano i Numi ancor.*

Se tali fossero stati i sentimenti di Cesare in così critiche circostanze, il sangue del gran Catone non si sarebbe versato sulla tomba della romana libertà, nè gli avanzi della più sublime virtù, che abbiano ammirata giammai il patriotismo e la filosofia, sariano divenuti il pomposo trofeo di un usurpatore fortunato.

Nè può piacere al buon senso, che uomini nati fra gli scogli della Mauritania, o sulla riva del Gange, che Alessandro, Ciro, Semiramide, ed altri celebri conquistatori dell' antichità, presso a' quali l' amore fu piuttosto un bisogno materiale dei sensi che un raffinamento della immaginazione, si siano all' improvviso cangiati in altrettanti belli spiriti de' nostri tempi, *struggendosi al fulgore de' bei rai*, *facendosi del core un nido*, morendo di languore *accanto alle vezzose stelle*, *al mio bel nume*, *all' Idolo adorato* con mille siffatte lambiccate espressioni, che sogliono udirsi frequentemente in bocca ad uno scialante Zerbino allorchè siede mezzo sdraja-

to sul sofà vicino a qualche ammorbidita fanciulla. Chi può soffrire, che un feroce Principe dei Parti venga fuori con questa scapata amorosa, che starebbe assai meglio negli stemperati endecasillabi del Pontano, ovvero del Cotta?

*Già presso al termine*
*De' suoi martiri*
*Fugge quest' anima*
*Sciolta in sospiri*
*Sul volto amabile*
*Del caro ben.*
*Fra lor s' annodano*
*Sul labbro i detti;*
*E il cor, che palpita*
*Fra mille affetti*
*Par che non tolleri*
*Di starmi in sen.*

Chi non istupirà nel sentire quel Romolo violente rozzo e feroce, che riponeva ogni sua ragion nella forza, che si sdegnava al menomo ostacolo, e che pell' ardenza del suo temperamento si rendeva insopportabile a tutti, parlare da se solo intorno all' amore che ha per Ersilia nello stile del più alambiccato platonicismo?

*Ro-*

*Romolo! E come mai*
*Fra le minacce ostili, in mezzo a tante*
*Cure del nuovo impero ha nel tuo petto*
*Pur trovato ricetto*
*L'amor così? Tal debolezza! Ah sempre*
*Debolezza non è: Cangia natura*
*Allor che amor con la ragion congiura.*
*Quel che ad Ersilia in fronte*
*Io veggo scintillar de' miei pensieri*
*Astro regolator, cosa mortale*
*Certo non è.*

E chi non riderebbe ascoltando quel Polifemo, che gli Antichi chiamarono *mostro smisurato, orrendo, e deforme*, quel Ciclope, di cui Virgilio ci dà una idea così spaventevole e disgustosa, quel Gigantaccio, la cui sola immagine farebbe tremar i fanciulli più di quella dell Orco, e della Beffana, apostrofar oratoriamente al suo cuore in un'arietta, sviluppando i punti più fini della passione, come potrebbe farlo un Tibullo, od un Petrarca?

*Mio cor, tu prendi a scherno*
*E folgori, e procelle,*
*E poi due luci belle*
*Ti fanno palpitar.*

*Qual nuovo moto interno*
*Prendi da quei sembianti?*
*Quai non usati incanti*
*T' insegnano a tremar?*

Non incorse in questo difetto l'inimitabil Teocrito, il quale, introducendo lo stesso personaggio a spiegar il suo amore verso Galatea, il fa parlare in guisa ben diversa:

*O bianca Galatea, bianca all' aspetto*
*Più che giuncata, e più che agnello tenera.*
*Più d' un vitello superbetta, e acerba.*
*Più dell' uva immatura. Tu sovente*
*Ten vieni a me qualor m' occupa il sonno,*
*E poi da me col sonno via ten parti.*
*Nè altramente da me ritrosa fuggi*
*Che pecorella dechine dal lupo,*
*Cui l' età vecchia i bigi peli imbianchi.*
*Io fanciullo di te m' innamorai*
*Quando la prima volta in compagnia*
*Della mia Madre ten venisti al Monte*
*A cogliere le foglia di giacinto,*
*E del sentier io n' era scorta e guida.*
*Allor ti vidi, allor divenni amante.*
*E da quel giorno in poi fino al presente*

*Non*

*Non trovai pace, o tregua al mio martoro:*
*E tu crudele l' amor mio non curi?* ec.

Qual semplicità pastorale, qual verità di carattere nei sentimenti del greco poeta! Che raffinamento in quelli dell' italiano! Il primo ti fa vedere il Ciclope selvaggio di Omero, il Polifemo originale, come lo troviamo nella storia. Il secondo ti rappresenta un Polifemo del secolo diciottesimo, un Gigante ricciutello, che ha imparato dal Romanzo dell' Astrea, o della Clelia l'arte di comporre soliloqui amorosi. Mi si dirà, che il protagonista di Teocrito sarebbe meno a proposito per la musica di quello di Metastasio. Lo concedo. Ma qual bisogno ci era di snaturar Polifemo per renderlo soprano del Teatro di San Carlo, o di quello di Argentina?

Come una conseguenza di ciò, che abbiamo indicato, ne deriva un altro diffetto, dal quale il nostro poeta non ha potuto liberarsi abbastanza. Questo è il sostituire, ch' egli fa, tante volte lo stile della immaginazione a quello dell' affetto, e il preferir al linguaggio della natura gli sfoggiati ornamenti dello spirito. Nulla di più comune ne' suoi componimenti

quanto il sentir i personaggi, allorchè danno un consiglio, o sono agitati da qualche passione, trattenersi tranquillamente a paragonar se medesimi alla nave, al fiore, al ruscello, alla tortora, allungandone la comparazione per sei, e otto, alle volte per dieci, e dodici versi. Chi ha la serenità d'animo, che basta per descriverci così alla minuta gli oggetti esterni, muove un forte sospetto d'ipocrisia nel suo dolore. E più frequenti del bisogno sono quei casi dove gl'interlocutori si sentono far uso di quelle antitesi, e ritornelli di parole proprie dei madrigali del seicento, e così poco care ai sensati maestri. Per esempio Elisa nel Re Pastore

*Dal dì primiero*
*Che ancor bambina io ti mirai, mi parve*
*Amabile, gentile*
*Quel pastor, quella greggia, e quell' ovile,*
*E mi restò nel cuore*
*Quell' ovil, quella greggia, e quel pastore,*

ovvero in quell'inno, che Alceste, e Cleonice nel Demetrio intuonano ad Appolline, allorchè riconosciuto quello esser il vero erede del regno della Siria, si danno scambievolmente la mano di sposi.

A duo.

A duo. *Deh! risplendi, o chiaro Nume*
*Fausto sempre al nostro amor.*
Alceste. *Qual son io tu fosti amante*
*Di Tessaglia in riva al fiume,*
*E in sembianza di Pastor.*
Cleon. *Qual son io tu sei costante,*
*E conservi il bel costume*
*D'esser fido a i lauri ancor.*

E' egli mai questa ( che Dio ci ajuti! ) l'occasione di trovar una serie di rapporti così delicati tra Alceste ed Appolline? Non è una riflessione puerile di Cleonice quella di paragonarsi al Nume perchè serba fedeltà ad un lauro? Vorrebbe forse il poeta darci ad intendere, che se per istrana metamorfosi Alceste fosse cangiato in eliotropio od in mirto, dovesse Cleonice esser fedele ad una pianta? Cotal fantasia scusabile al più in un epigramma o in un poema simile a quello delle trasformazioni d'Ovidio è assolutamente indegna della gravità, che esige un componimento drammatico. Peggio poi quando all'affettazione s'unisce la falsità del pensiero. Così nel Catone allorchè Fulvio spiega intempestivamente ad Emilia la passione, che ha per lei, e ch'essa gli risponde

*Qual mai può darti*
*Speranza un' infelice*
*Cinta di bruno ammanto*
*Coll' odio in petto, e sulle ciglie il pianto?*

Fulvio, prevalendosi delle ultime parole, s' appiglia per redarguirla ad un contrapposto il più ricercato, e meno a proposito, che in simili circostanze poteva attendersi.

*Piangendo ancora*
*Rinascer suole*
*La bella Aurora,*
*Nunzia del Sole;*
*E pur conduce*
*Sereno il dì.*

Nel che ognuno scorge subito la falsità del sentimento, poichè il pianto, di cui parla Emilia, è vero e reale, e quello dell' Aurora non è che metaforico. La risposta non per tanto di Fulvio è un bisticcio somigliante a quello, che un drammatico francese mette in bocca ad un suo personaggio: *Il mio sangue esce dalla ferita fumante di collera, perchè fu sparso per altri che per la Dama*, o come quello di Ovidio, che, volendo persuader alle donne non dover elleno render venali le grazie loro, adduce tra

al-

altre ragioni, che nulla giova il rigalar con danari Cupido, poichè andando egli sempre ignudo, non ha bisaccia dove custodirli. (*)

Dalla medesima cagione provengono quelle tante scene inutili, e di puro riempitivo, inserite a forza tra le altre solo per non perder l' usanza di metter da per tutto l'amore. Le quali lontane dallo spinger, come dovrebbero, l'azione verso l'oggetto principale, e di prepararne lo scioglimento, altro non fanno che romper l' unità, diviar le fila, che tendevano al centro, e nuocer alla energia delle situazioni più vive. Quindi i tanti personaggi posticcj, che solo servono a spandere il languore, e che manifestamente si veggono introdotti dal poeta per sovvenir ai bisogni della favola, e alla sterilità dell'invenzione. Quindi le frequenti inverosimiglianze, alle quali dà luogo l'adottato sistema, come sarebbe a dire, che i buoni genitori vadino via dalla presenza delle figlie per non distor-

(*) *Quod Veneris puerum pretio prostrare jubetis?*
*Quo pretium condat, non habet ille sinum.*
Am. Lib. 2.

stornarle dal carezzar i loro amanti: che i prigionieri destinati ai ceppi, o alla morte restino soli lungo tempo in sulla scena per dir delle tenerezze alla Bella: che i Personaggi in vece di badar agli avvenimenti, che hanno sotto gli occhj, s'intertengano insieme a far delle lunghe dicerie sulla galanterìa, sulla possanza del sesso, sulla miseria degli amanti, o su altri oggetti estranei del tutto a ciò, che si rappresenta. Del che fra i molti esempj, che potrebbero addursi, basti per breve saggio la scena prima dell'atto secondo dell'Adriano in Siria. L'uditore, che sa lo scambievole amore tra Farnaspe ed Emirena promessi sposi sotto gli auspizj del padre; che sa gli ostacoli, che frappone alla loro unione il conquistatore Adriano; che ha veduta la disgrazia di Farnaspe caduto in mano dei romani, e incatenato da loro per esser creduto l'Autore di un incendio eccitato da Osroa nel palazzo imperiale a fine di bruciarvi dentro l'Imperatore, che si è trovato presente al tenerissimo rincontro degli amanti in così lagrimevole occasione, e che legge nell'anima di Emirena lo smanioso dolore onde vien giustamente lacerata; non s'aspetterà, cred'io, di doverne

verne ascoltare, in mezzo ai sentimenti tragici che ispira una situazione cotanto feconda, delle lunghe dispute sull'accortezza delle donne paragonata con quella dei cortigiani. Eppure tal ne è l'argomento, che serve di materia a' discorsi di Emirena, e di Aquilio. Esorta quel romano la bella prigioniera a prevalersi dell'amore del Monarca a prò di Farnaspe. Ella animata da quella nobile fierezza, che siede così bene alla virtù combattuta, risponde

Em. *A me non giova*
*Perchè non l'amo.*

Aquil. *E' necessario amarlo*
*Perch' ei lo creda?*

Em. *E ho da mentir?*

Aquil. *Neppure.*
*E' la menzogna ormai*
*Grossolano artifizio, e mal sicuro.*
*La destrezza più scaltra è oprar di modo,*
*Ch' altri se stesso inganni: un tuo sospiro*
*Interrotto con arte: un tronco accento*
*Che abbia sensi diversi: un dolce sguardo,*
*Che sembri a tuo mal grado*
*Nel suo furto sorpresso: un moto, un riso,*
*Un silenzio, un rossor, quel che non dici*

*Fa-*

*Farà capir. Son facili gli amanti*
*A lusingarsi. Ei giurerà, che l'ami:*
*E tu quando vorrai*
*Sempre gli potrai dir: nol dissi mai.*

Em. *Non so dove s'apprenda*
*Tal arte a porre in uso.*

Aquil. *Eh che pur troppo*
*Voi nascete maestre. Aver sul ciglio*
*Lagrime ubbidienti: aver sul labbro*
*Un riso che non passi*
*A' confini del sen: quando vi piace*
*Impallidirvi, ed arrossir nel viso,*
*Invidiabili sono*
*Privilegj del sesso: in dono a voi*
*Gli ha dati il Cielo, e costan tanto a noi.*

Em. *Tu che in corte invecchiasti*
*Non dovresti invidiarne. Io giurerei,*
*Che fra pochi non sei tenaci ancora*
*Dell'antica onestà. Quando bisogna*
*Saprai sereno in volto*
*Vezzeggiar un nemico: acciò vi cada*
*Aprirgli innanzi il precipizio, e poi*
*Piangerne la caduta. Offrirti a tutti*
*E non esser che tuo: Di false lodi*
*Vestir le accuse ed aggravar le colpe*

*Nel*

*Nel farne la difesa: ognor dal trono*
*I buoni allontanar: d'ogni castigo*
*Lasciar l'odio allo scettro, e d'ogni dono*
*Il merito usurpar: tener nascosto*
*Sotto un zelo apparente un empio fine:*
*Nè fabricar che sull'altrui rovine.*

Aquil. *Far volesti Emirena.*
*Le vendette del sesso. Io non credei*
*Di pungerti così. De' detti tuoi*
*Non mi querelo; anzi a parlar sincero*
*Credo ch'io dissi, e tu dicesti il vero.* ec.

Io non vorrei esser tacciato di soverchia stitichezza nel giudicare, ma tradirei i proprj sentimenti se non dicessi, che tutta questa scena mi sembra una diceria bella bensì, ma fuori di luogo. In vece di Emirena, e di Aquilio io quivi non ravviso che Metastasio. (*)

In

(*) Chi passa cogli occhj su i libri senza riflettere alla mentale concatenazion delle idee, m'accuserà forse di contraddizione perchè, avendo commendato di sopra in Metastasio la sua maniera di trattare l'amore, sembra, che gli rubbi in seguito la stessa lode facendo vedere, che l'ha maneggiato in guisa poco conveniente allo scopo del teatro. Ma chi non misu-

ra,

In questo luogo sento all' improvviso interrompermi da un qualche lettore sdegnoso, che vuol perorare a favore del poeta cesareo. Se non m' inganno nelle mie conghietture le sue ragioni si ridurranno a un dipresso ai capi seguenti, cioè, che l'illustre Autore è stato costretto di servire alle circostanze: che aspirando ad una rapida, e sicura celebrità in una nazione voluttuosa, e sensibile, ha dovuto secondar la passione dominante del secolo, e prendersi maggior pensiero di piacere alle vaghe donne, e ai giovani innamorati che non agli stitici letterati,

---

ra, come suol dirsi, le parole collo spago troverà, che le due proposizioni si concilian fra loro benissimo, poichè la prima riguarda in genere la dilicatezza, urbanità, e tenerezza, colle quali ha egli ringentilita questa passione, doti degne di essere sommamente commendate come utili al teatro. La seconda disamina in spezie quelle doti medesime in quanto s' impiegano talvolta da lui mal a proposito o per condurle all' eccesso, o per raffinarle di troppo, o per applicarle a personaggi, cui non si convengono. Quella ne loda l' uso più volte felice: questa ne condanna gli abusi, e l' uno, e gli altri debbono essere esposti con imparzialità, e senza la taccia di contraddirsi, da chiunque s' assume l' incombenza di Critico.

ti, e ai filosofi incontentabili: (*) che scrivendo i suoi drammi acciocchè fossero rappresentati, non ha potuto dispensarsi dal badare agli usi del Teatro, al genio della musica odierna, ed al capriccio dei Maestri di Cappella, degl' Impresarj, dei Macchinisti, dei Cantori, e dei Ballerini: e che per conseguenza a tali cagioni anzichè all'Autore debbano attribuirsi gli accennati difetti. Un Aristarco più severo di me risponderebbe forse, che con siffatta logica potrebbono farsi passare per eccellenti le commedie del Chiari, e le tragedie del Ringhieri non che i componimenti di Metastasio, essendo certo, che quei poeti altro non ebbero in vista, che di riscuoter gli effimeri applausi di un volgo stolido di spettatori: che l'accomodarsi al gusto pervertito degli ignoranti non tornò mai

in

(*) Il celebre Arnaldo leggeva un giorno la Fedra del Racine in compagnia dell'Autore, e arrivando alla scena dove Ippolito spiega il suo amore ad Aricia, compreso da un certo sdegno esclamò: *Pour quoi cet Hypolite amoureux?* Racine sorridendo, rispose: *Eh, Monsieur! Sans cela qu'auroient dit les Petits-Maitres?* Ecco appunto la risposta che darebbe Metastasio.

in vantaggio di nessuno scrittore: che la superiorità di un uomo di talento si conosce appunto dal sollevarsi ch'ei fa sopra gli errori, e i pregiudizj dell'arte sua: che l'irrevocabil giudizio della posterità non ha dato finora il titolo di Genio se non se a quelli Autori sublimi, i quali sprigionandosi dai ceppi delle opinioni, e dei gusti volgari hanno imposto la legge alla loro nazione, e al loro secolo in vece di riceverla: che infinitamente più laude ne avrebbe acquistata il poeta cesareo, se lottando contro alle difficoltà, che opponevano una imperiosa truppa d'ignoranti, e l'invecchiata usanza di quasi due secoli, osato avesse d'intraprender una totale riforma nel sistema drammatico, in vece di autorizzar maggiormente i vizj attuali coll'abbellirli: e che niuno poteva eseguir il proggetto meglio di lui non meno per l'ingegno mirabile concessogli dalla natura che pel favore dichiarato della nazione, per la protezione d'una Corte Imperiale, e pel gran numero di musici eccellenti, che avrebbero dal canto loro contribuito a rovesciar l'antico edifizio per inalzarne un novello. Ma senza insistere su ciò, che potrebbe rispondersi, io m'appiglio volentieri

alle

alle ragioni, che scolpano Metastasio. Compatisco quel grand'uomo obbligato ad esercitarsi in un genere difettoso per natura, o per l'altrui imbecillità, e me ne sdegno soltanto colle circostanze, che lo costrinsero.

Sarà dunque colpa delle circostanze l'alterar, ch'egli ha fatto tante volte il costume, mettendo in bocca a'suoi personaggi delle allusioni, le quali, atteso il paese, ed il tempo, non potevan loro in veruna guisa convenire. Tali sono, per esempio, l'uso della mitologia propria de' soli Greci appresso a gli antichi Asiatici; come sarebbe a dire, le parole *furie d'Averno* in bocca d'una Principessa di Cambaia, che rimprovera un Re della Media, *il remo del pallido nocchiero*, *La sponda del torbido Lete*, *La nera face in flegetonte accesa*, in bocca d'un antichissimo Re della Persia, che parla a' suoi confidenti; Imeneo, che scuote la face, invocato da un coro di Babilonesi a'tempi della celebre Semiramide, quando nato non era per anco il sistema favoloso dei Greci, ed eran nomi sconosciuti Imeneo, e la sua fiaccola; il far, che Astiage padre del famoso Ciro sagrifichi nel tempio di Diana, ovverossia della Dea tri-

forme, tuttochè questa falsa Divinità, come l' adoravano i Greci, conosciuta non fosse dai Medi se non molti secoli dopo, cioè dopo la conquista dei Seleucidi, (*) l' introdurre una donzella nata nella reggia di Susa a' tempi d' Artaserse, che fa menzione della Ifigenia in Tauride tragedia composta molto dopo in Atene da Euripide.

*E vuoi ch' io miri*
*Questa vera tragedia*
*Spettatrice dolente, e senza pena,*
*Come i casi d' Oreste in finta scena?*

L' uso del *vetro consigliere*, ovvero sia dello spec-

(*) Gli antichi Persiani non solo non conoscevano la Dea triforme, ma niun' altra divinità della Grecia. Mi s' opporrà forse l' autorità di Quinto Curzio, il quale descrivendo la pompa del Re Dario allorchè venne a guerreggiare contro ai macedoni dice, che i Persiani portavano attorno il simolacro di Giove. Ma quello non è l' unico abbaglio di quello Storico romanziere; è bensì da maravigliarsi, che Rollino abbia adottata una simil favola senz' altro esame, non dovendo egli ignorare, che la religione de' Maghi contava fra suoi dogmi quello di escludere i simolacri degli Dei non ammettendo altra imagine visibile della Divinità fuorchè il Sole e il fuoco.

specchio di cristallo posto in bocca d'un eroe dei tempi favolosi, cioè d'Ercole albivio, quando si sa che codesto raffinamento della donnesca vanità non fu ritrovato se non molti secoli dopo; il metter sulla scena tre ritiratissime fanciulle Cinesi, delle quali l'una forma il piano della tragedia di Andromaca, l'altra recita un' egloga sotto il nome di Licori, e la terza contraffà il personaggio di un viaggiatore, che ritorna al proprio paese avendo sempre in bocca la *toilette*, *la charmante beautè* con più altre caricature francesi. Tutto ciò non so quanto sembrerebbe conforme ai costumi nazionali in Pecchino; quanto a me credo, che chiunque abbia fior di senno riporrà queste e simili licenze accanto al quadro di quel pittore, il quale dipignendo Gesù Cristo, che predicava al popolo, lo fece accompagnar da paggi vestiti alla spagnuola, o insiem con quei versi del Portoghese Camoens, dove Venere e Bacco vengono in soccorso di un Re del Capo di Comorino travagliato dalle armi di Vasco di Gama.

Sarà parimenti colpa del genere, il quale permette forse molte cose, che la verosimiglianza non permetterebbe, l'incertezza e la contrad-

dizion che si scorge nel carattere di molti suoi personaggi nata unicamente dal desiderio di ripetere le situazioni medesime, e di mettere in mille guise a cimento una frivola passione. Il Catone in Utica è fra l'altre una pruova luminosa, non ostante la tenerezza, con cui il suo Autore riguardò mai sempre quel componimento. Appena vi si ritrova un solo personaggio, che conservi il carattere che gli vien dato dalla storia, o che sarebbe proprio della sua situazione. Ho già fatto vedere quanto sconvenga all'impiego e dignità di Fulvio legato di Roma il perdersi in vani amoreggiamenti con Emilia, ma non è sconvenenza minore nel suo carattere quella del piccolo ripiego, con cui non solo dissimula, ma positivamente finge con essa lei affine di scoprire i suoi disegni intorno a Cesare; finzione poco verosimile in un amante sugli occhi dell'amata, e poco dicevole all'integrità d'un Romano. La vedova di Pompeo, che ci viene dagli storici descritta come modello d'eroismo e di grandezza, vi comparisce non solo finta e dissimulata, non solo indagatrice indiscreta degli amorosi sentimenti di Marzia, e usando altresì l'inconseguenza di palesare i

suoi disegni a Fluvio, cui ella non amava punto, e della cui fede avea mostrato nella scena settima dell' atto secondo d'aver fondato motivo di sospettare, ma ( cio ch'è peggio ) tramando a guisa di vile femminuccia insidiosi agguati contro alla vita di Cesare. Marzia figliuola di Catone, la quale si dipinge sul principio cotanto virtuosa che non vuol nemmeno riconoscere come suo amante Cesare divenuto nemico della patria e del genitore, si dimentica dopo della sua virtù a segno di rifiutare apertamente in faccia a suo padre lo sposo datole da lei, e di vantarsi dell'amore che porta all' odiatissimo suo rivale, in circostanze, che rotta ogni speranza d' amichevol pacificamento, Cesare non poteva meno di non essere riguardato da lei come oppressore della libertà, e nemico di Catone. Catone stesso, quel seguace così rigido del giusto che la parola di lui aveva presso ai Romani la forza medesima che il giuramento fatto in presenza dei Numi, niega a Cesare sotto un pretesto leggierissimo l'udienza, che gli aveva dianzi promessa, nè si sdegna di mischiare fra le cure pubbliche e in giornata così decisiva il privato affare delle nozze di

Marzia sua figlia; egli che scevro d'ogni domestico affetto non era padre, nè fratello, nè marito, ma cittadino.

Saranno altrettanti requisiti del melodramma, che le principesse si travestano sì spesso in pastorelle, e menin la vita loro fra le selve senza contrasto alcuno e senza sospetto: che tanti personaggi vivano sconosciuti, come pare, e finchè pare al poeta: che tutti si scoprano appunto nelle stesse circostanze, e quasi per gli stessi mezzi: che gl'intrecci siano ovunque, e dappertutto i medesimi, cioè una dichiarazione d'amore, una gelosìa, una riconciliazione, ed uno sposalizio, talmentechè chi legge quattro, o cinque drammi di Metastasio può quasi dire di averli scorsi tutti quanti: che gli scioglimenti riescano non solo troppo uniformi, ma spesse fiate sforzati, o troncati, come già il nodo gordiano colla spada di Alessandro. Il Signor de' Calsabigi, che nella dissertazione altrove citata ha voluto dileguar quest'accusa, ha destramente sfuggita la difficoltà cambiando l'aspetto della quistione. Il difetto di Metastasio non è, com'egli suppone, di finir sempre in un pajo di sposalizj (la qual

cosa,

cosa, benchè più confaccente al genere comico che al tragico, potrebbe nondimeno perdonarsi alla cattiva invecchiata usanza del teatro ) ma di condursi a quel fine per mezzi sempre omogenei e consimili, i quali oltre l'annoiar i lettori colla troppa uniformità, fanno vedere la scarsezza d'inventare nel poeta. La ricognizione, quel gran fonte della maraviglia e del diletto teatrale, si fa nascer da lui per vie poco naturali, anzi romanzesche, come sarebbe a dire per mezzo di un giojello, d'un biglietto, o tal altra cosa custodita da un Sacerdote, il quale, dopo aver tacciuto l'arcano vent'anni, lo svela appunto nell'atto terzo del dramma. Un foglio è la cagione dello scoprimento nel Demetrio, nella Semiramide, e nella Nitteti; due fogli vi vogliono nel Demofoonte; il gioiello di Argene scuopre Licida nell'Olimpiade; una nota vermiglia impressa nel braccio, e veduta soltanto nell'ultima scena manifesta Egle nella Zenobia, e così via discorrendo. Ove la ricognizione non ha luogo, voi siete sicuro, che lo scioglimento si prepara o perchè il personaggio, trovandosi alle strette, si vuol uccidere di propria mano, onde chi stà presen-

te, e non ha il coraggio di vedere sgorgar il sangue, si placa subitamente per levarsi d' impaccio, o perchè in un tradimento ordito da un fellone, oppure in un popolare tumulto eccitatosi nella guisa, che vuole il poeta, il creduto reo si mette dalla banda del padre, o del sovrano, che il condannava, col qual atto eroico disingannato alla perfine il barbaro Re gli concede il desiderato perdono, o perchè l' amata e il vago stanchi delle opposizioni, e bramosi di sbrigarsi pur una volta dalla faccenda, si cedono scambievolmente al fortunato rivale. Ben di rado avviene che Metastasio ne faccia uso di altri mezzi. Se questi più volte sono posticci; se condotti non vengono spontaneamente dallo sviluppo naturale dell'azione, ma tratti più tosto a viva forza dalla usanza; essi almeno sono, come i cavalli di vettura, che si pigliano a nolo dal poeta per trasportar i personaggi fino all'ultima scena.

Finalmente al genere non meno che alle circostanze attribuir si dovrà quella imperizia di sceneggiare, la quale tanto nuoce alla illusione a motivo di non trovarsi giammai la ragion sufficiente di ciò che si vede. Da essa proviene,

che

che i personaggi vadino, venghino, si fuggano, e s'incontrino in sulla scena non già come richiederebbero le circostanze, e la situazione, ma come torna più in acconcio al poeta. Da essa deriva, che gli attori parlino ad alta voce, se la intendano, e siano intesi dagli uditori senza che il terzo, che è presente, se ne accorga pure d'un solo accento. Da essa nasce, che favellino alternativamente con troppo studio imitando l'uno i sentimenti dell'altro, come fanno i pastori nell'egloghe amebee di Teocrito. E ciò per delle scene intiere, e senza vedersi. Del che basterà addurne in pruova un esempio, giacchè a provare distintamente tutte le cose accennate vi vorrebbe un intiero volume. Questo si trova nell'atto III. scena I. dell'Olimpiade.

„ La Scena rappresenta una bipartita, che „ si forma dalle ruine di un antico Ippodro- „ mo, già ricoperte in gran parte di edera, „ di spini, e d'altre piante selvagge. Megacle „ trattenuto da Aminta per una parte: e dopo Ari- „ stea trattenuta da Argene per l'altra. Ma quelli „ non veggono queste. " Abbiamo sul principio una combinazione di circostanze, che può sembrare non poco ricercata. Due persone,

am-

ambedue amanti, ambedue che vanno disperate a morire nello stesso luogo, allo stesso tempo, per la medesima via, ambedue trattenute dal rispettivo amico. E notisi di passaggio, che l'una di esse è la figlia del Re, unica erede del regno, e ricercata quel medesimo giorno in isposa da tutti i Principi della Grecia, la quale esce inosservata alla campagna avendo per tutto corteggio la compagnia d'una sua confidentissima pastorella.

Megacle. *Lasciami. Invan t'opponi.*

Aminta. *Ah, torna, amico*
*Una volta in te stesso. In tuo soccorso*
*Pronta sempre la mano*
*Del pescator, ch'or ti salvò dall'onde,*
*Credimi, non avrai. Si stanca il Cielo*
*D'assister chi l'insulta.*

Megac. *Empio soccorso!*
*Innumana pietà! Niegar la morte*
*A chi vive morendo. Aminta, oh Dio!*
*Lasciami*

Am. *Non fia ver.*

Arist. *Lasciami Argene,*

Arg. *Non lo sperar.*

Megac. *Senz'Aristea non posso*

*Non.*

*Non deggio viver più.*

Arist. *Morir vogl' io*
*Dove Megacle è morto.*
Non vi par egli, ch'incominci l'
*Alternis dicetis, amant alterna Camænæ?*
Seguitiamo pure, che non finisce così tosto.

Am. *Attendi.*
Arg. *Ascolta.*
Megac. *Che attender?*
Arist. *Che ascoltar?*
Megac. *Non si ritrova*
*Più conforto per me.*
Arist. *Per me nel Mondo*
*Non v' è più che sperar.*
Megac. *Serbarmi in vita...*
Arist. *Impedirmi la morte...*
Megac. *Indarno tu pretendi.*
Arist. *Invan presumi.*
Am. *Ferma.* ( Trattenendo Megacle, che fugge. Per conseguenza Aristea dee fuggir parimente, ed esser trattenuta. )
Arg. *Senti infelice.*
Arist. *O stelle!* ( Incontrandosi a mezzo il
Megac. *O Numi.* ( teatro.
Aris. *Megacle!*

Megac.

Megac. *Principessa?*

Arist. *Ingrato! E tanto*
*M'odi dunque, e mi fuggi,*
*Che per esserti unita*
*S'io m'affretto a morir, tu torni in vita?*

Magac. *Vedi a qual segno è giunta,*
*Adorata Aristea, la mia sventura.*
*Io non posso morir. Trovo impedite*
*Tutte le vie per cui si passa a Dite.*

Potrebbono rispondersi più aggiustatamente se ciascuno avesse la parte in iscritto?

Nè mi si dica, che l'uditore senza tener dietro a coteste maninconie d'ordine, di costume, e di scena si dà per soddisfatto ogni qual volta intenerir si sente da quell'aria o da quel recitativo, nè ch'egli permetta al poeta di mancare all'ultima esattezza in grazia delle bellezze parziali, dalle quali dipende per lo più l'effetto della poesia e della musica. Nè mi si arrecchi l'esempio d'altri autori antichi o moderni, i quali splendono assisi tuttora nel seggio della immortalità, avvegnachè poco scrupolosi mostrati si siano nella osservanza di tai precetti. Siffatti ragionamenti, ammessi che fossero una volta, farebbero crollare quel

buon

buon senso e quella illuminata ragione, che dee pur tutti guidare i lavori dell'ingegno. E qual diletto può gustare uno spettatore in uno spettacolo, ove manchi l'interesse, e l'illusione? E come mantener questa qualora il poeta non ha l'arte di farlo assister come presente al soggetto, di combinar colla scena l'azione, e di metter d'accordo fra loro tutte le cose rappresentate? Come ottener l'interesse dove manca la persuasione, dove l'occhio è in perpetua contraddizione col sentimento, dove la passione, che ne sarebbe l'effetto, manca di ragion sufficiente, che la produca? Se, come dice Boeleau in un verso, che vale un tesoro

*Rien n'est Beau que le Vrai, le Vrai seul est aimable*

qual permanenza di gloria attendono quelle composizioni dove il vero non ha luogo, e dove le circostanze, distruggendosi vicendevolmente, palesano ad evidenza la falsità? Un'aria tenera, un recitativo patetico può dilettare per un momento bensì, ma la mancanza d'accordo fra le parti, l'inverosimiglianza, che traspira nel tutto, farà ben tosto rattiepidire quel calore effimero, che non trova materia onde ali-

mentarsi. Nè l'esempio altrui conchiude altro in favore di Metastasio se non che, ei non è il solo compreso in siffatta accusa, e che, in vece di sciogliersi la quistione in suo favore, s'impiantano altrettante di nuovo quanti sono gli scrittori, che s'addurranno in difesa. (*)

Ma tanto forse mi sono inoltrato nella critica del Metastasio, che il lettore si sarà immaginato aver io preso principalmente di mira quel poeta per censurarlo. Deponga egli (io glielo prego) se venuto in mente gli fosse cotal sospetto. Protesto ampiamente, che la mia venerazione per l'illustre autore è grandissima, e che niuno il loda più sinceramente di me, nè più volontieri adotta la scuse per quelle mancanze

*Quas humana parum cavit natura*

assai picciole in paragone dell'altre sue rarissime doti. Ma prima era d'uopo sostener intrepidamente l'impegno addossatomi di non abbando-

---

(*) Divinamente Orazio a questo proposito.

*Nil agit exemplum, litem quod lite resolvit.*

Lib. 2. Sat. 3.

donare la verità per niun umano rispetto. Inoltre bisognava premunire i giovani, ( se pur di tanto fossero i miei giudizj che meritassero essere ascoltati da essi ) affinchè sappiano prendere il moltissimo di buono, e di eccellente, che si trova in Metastasio senz' imitare altre cose perdonabili in lui ma che in loro viziosissime diverrebbono. Sopra tutto, che non lo prendano per modello di scriver tragedie, siccome alcuni scrittori con appassionato zelo vorrebbono tuttora persuadere all' Italia. La sublime tristezza della tragedia ha tanto che fare col carattere del dramma in musica quanto avrebbe la Romana madre de' Gracchi con una ballerina. E il confonder l' una coll' altra è il più sicuro, e più pronto spediente per guastarle ambedue. Con tali precauzioni accingansi i giovani a studiare il Metastasio. Riconoscano come eccellenti la Clemenza di Tito, Achille in Sciro, l' Olimpiade, Demofoonte, Issipile, Zenobia, Regolo, Temistocle, la Betulia liberata, il Gioas con pressochè tutti gli altri Oratorj sacri: come buone l' Ezio, l' Artaserse, l' Eroe Cinese, il Demetrio, il Catone, l' Ipermnestra, l' Adriano, il Ciro riconosciuto, il Siroe, la Nitteti,

il Trionfo di Clelia, l'Asilo d'Amore, la Contesa dei Numi, l'Astrea placata con pochi altri de suoi componimenti drammatici più piccoli. Abbiano poi qualche indulgenza per il Giustino, la Didone, la Semiramide, il Ruggiero, l'Alessandro, il Re Pastore, e qualche altro con i suoi Sonetti. Ma che tale distinzione non nuoca punto al merito del portentoso autore, come la critica sulle opere loro non sminuisce anzi maggiormente assicura la gloria di Virgilio, Omero, Cornelio, e Racine, co' quali è paragonabile nel suo genere il Metastasio. Egli sarà sempre lume sovrano della sua nazione, e il primo poeta drammatico lirico dell'universo. La Grecia avrebbe divinizzato il suo nome, come gia fece di quello di Lino, e d'Orfeo.

## CAPITOLO DUODECIMO.

*Decadenza attuale dell' Opera Italiana. Cause generali di essa. Paralello della poesia e musica moderne con quelle dei Greci. Motivi della perfezion degli Antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale.*

Ma le cose umane non possono rimaner lungo tempo nel medesimo grado. Somigliante alla curva, che descrivono nella immensità dello spazio i Pianeti d'intorno al corpo, che serve ad essi di centro, la carriera delle arti ha un' origine, un accrescimento, ed una decadenza inalterabile e certa, come lo sono le rivoluzioni degli astri. Non si maravigli adunque il lettore se nel dipigner., che farò, lo stato attuale dell' Opera più non udrà risuonar que' gran nomi, che tanto splendore alla nazion loro recarono, se troverà le moltiplici parti, che concorrono a formar il dramma, tutte per l' addietro ad un sol fine dirette languir in oggi separate, e disciolte, se vedrà finalmente rapirsi dalle altre nazioni qualche ramo del

fortunato alloro, che pareva destinato dal cielo a crescere ed allignare soltanto sul terreno privilegiato della Italia. Si dovrà bensì maravigliare onde avvenga, che in tanta luce di gloria, come abbiamo veduto balenare sinora, con numero sì grande di musici pregiatissimi, e con tal fervore, ed entusiasmo acceso per coltivare le scienze armoniche, pur tuttavia la musica non abbia in Italia prodotta la menoma particella degli stupendi prodigj, che produceva in Grecia l'antica. La qual meraviglia tanto dee crescere maggiormente quanto che la sfoggiata ricchezza della nostra colla povertà paragonata di quella dovea renderci superiori in cotal genere. A tutti scioglierne i dubbj partitamente, e a metter chi legge in istato di giudicare della decadenza attuale del melodramma, d'uopo è fermarsi alquanto intorno alle cause generali di essa per discender poscia a delle particolarità più interessanti.

Bisogna richiamar in mente ciò che abbiam detto in altro luogo, cioè, che nel risorgimento delle lettere in Italia, come in tutta Europa, le belle arti non furono che un prodotto della imitazion degli antichi. Ciò si vede nell'origine della tragedia,

dia, e della commedia, e l'abbiam più chiaramente veduto in quello del dramma. Ma la nostra imitazion distaccata dai principj religiosi, naturali, e politici, che sostenevano l'original presso a' Greci, e trasferita ad un sistema di religione, d'usi, e di leggi in tutto differente per non dir contrario, non ha potuto produrre effetti simili a quelli, che producevano fra loro le medesime cose. Gli uffizj di poeta, di musico, di cantore, di legislatore, e di filosofo si videro nella Grecia per molti secoli riuniti in una sola persona, e cotal riunione fu costantemente adoperata come il più possente, e immediato strumento per imprimer negli animi degli uomini i sentimenti necessarj alla gloria, ed alla sussistenza delle nazioni: ond'è, che la persona del musico, o poeta era tenuta dal popolo in somma venerazione, e riguardata come il Palladio, o conservatore della pubblica felicità. All'opposto nelle nostre legislazioni, che s'aggirano sopra un perno tutto diverso, la musica, e la poesia lontane dall'esser considerate come oggetti di somma importanza, si considerano al più come una occupazion dilettevole bensì, ma sempre inutile al bene religioso,

e politico degli Stati. Dal quale principio si ricavano alcune conseguenze, che possono a mio giudizio servire a spiegar lo scadimento presso di noi delle belle arti in generale, e più immediatamente di quelle, che contribuiscono a formar il melodramma. La prima è, che essendo fra noi da gran tempo separate la filosofia, la legislazione, la poesia, e la musica, la loro individuale influenza ha dovuto esser minore perchè divisa. La seconda, che essendo ciascuno di essi rami rinato dipersè, e cresciuto separatamente dagli altri, la loro unione non ha potuto rendersi tanto adattata, e pieghevole quanto la medesima lo era presso agli antichi. La terza, che non avendo nè il poeta nè il musico alcuna ingerenza negli affari dello Stato, anzi riuscendo loro troppo pericoloso il mischiarvisi, non hanno potuto esercitar il loro talento se non se intorno ad argomenti di puro diletto, e di niuna, o pochissima utilità. Di fatti qual diversità d' impiego non trovasi fra il Metastasio, e lo Zeno costretti di servire ai capricci d'un popolo spensierato e voluttuoso con quello d'Orfeo, e di Terpandro, i quali o richiamavano al suono della lira i selvaggi erranti per

le

le campagne a fine di riunirli sotto una legge ed un culto, ovver guidavano alla testa delle armate un popolo di eroi animandolo colla poetica armonia ai trionfi, ed alle conquiste? Qual distanza infinita tra gli autori d'un libretto dell'Opera e i legislatori, o generali d'una intiera nazione? Qual differenza non si scorge nell'onorar, che noi facciamo, la memoria del più celebre musico con una iscrizione od un sonetto, e nel collocare, che facevano gli antichi tra le costellazioni la lira d'Orfeo, come degna di venir al paro coi segni celesti, oppur inalzando altari al nome d'un poeta, o coniando le pubbliche monete colla sua immagine, o invocandolo nelle calamità del paese, non altrimenti che soglia farsi col Nume tutelare, siccome sappiamo aver fatto quei di Mitilene colla celebre Saffo?

Da ciò si vede naturalmente quanto la diversa maniera di prender codesti oggetti ha dovuto influire sulla loro mediocrità. Imperocchè ove le cose non hanno altro interesse se non quello, che nasce da passaggiero e insignificante divertimento, la misura della lor perfezione altra appunto non è che il capriccio di chi vuol divertirsene. E

siccome il privilegio di promuovere, e di giudicare degli spettacoli è intieramente dato al popolo, e non ( come si dovrebbe ) a persone distinte per sapere, prudenza, e buon senso, così hanno essi degenerato in quell' assurdità, e stravaganza, che si osserva: quindi lo scadimento del moderno teatro, e il niun effetto, che fa sopra di noi l' unione di tutte le belle arti benchè cospiranti ad un fine. Indarno la storia ci somministra esempj maravigliosi della possanza della musica presso ai Greci; indarno la filosofia, disaminando la relazione, che hanno i movimenti dell' armonia col nostro fisico temperamento, stabilisce sistemi, e ne ritrae le conseguenze; la sperienza, quello scoglio fatale contro a cui si spezzano tutte le teorie, ci fa vedere che il superbo e dispendioso spettacolo dell' Opera altro non è se non un diporto di gente oziosa, che non sa come buttar via il tempo, e che compra al prezzo di quattro o cinque paoli la noia di cinque o sei ore. Per iscacciarne la quale non bastando i prestigj, e l' illusione di tutti i sensi, s' appigliano al perpetuo cicaleccio, al cicisbeismo, alla mormorazione, alle cene, e al giuoco, nè prestano

at-

attenzione alcuna allo spettacolo se non quando apre la bocca un cantore favorito per gorgheggiar un'arietta. Allor questa s'ascolta con un profondo silenzio, poi con istrepitose, e fanatiche esclamazioni di *bravo evviva* accompagnate di battimenti di mano replicate cento volte: indi si torna all'antico dissipamento, che ti par quasi di sentire, come si lagnava Orazio dei teatri di Roma, il vento, che rimuggia per entro alle boscaglie del Gargano, o i fremiti del mar di Toscana. (*a*) Gian Jacopo Rousseau nella sua celebre lettera sulla musica francese vorrebbe far l'onore agl'Italiani di non credere, che così avvenga ne'loro teatri, ed attribuisce simili effetti, che si veggono costantemente in Parigi, all'indole soporifera, e monotona della musica francese. Ma se questo filosofo valicasse presentemente le Alpi per chiarirsene co' proprj occhi di ciò, ch'egli immaginava soltanto in sistema, avrebbe veduto, che l'Italia non merita in questo punto maggior indulgenza della Francia. Avrebbe veduto, che



(*a*) *Garganum mugire putes nemus, aut mare Thuscum.*

nè la musica più bella, che si canti nelle lingue viventi, nè il più bravo poeta dramatico-lirico della Europa, nè l'ampiezza e magnificenza de' teatri, nè lo studio perfezionato della prospettiva bastano nel paese delle belle arti a destare in un popolo, che cerca solo il piacer passaggiero di poche ore quelle commozioni vive e profonde, quel *Pathos*, che pur dovrebbe essere il gran fine di tutte le arti rappresentative.

Niuno crederebbe che la ricchezza appunto della nostra musica fosse quella, che la rendesse meno patetica. Eppur questa si è la seconda cagione, che prendiamo a disaminare. Noi abbiamo un contrappunto, del quale si dice, che gli antichi non avessero alcuna notizia: abbiamo un' armonia via più doviziosa, e più raffinata di quella, che avevano essi nel tempo, in cui s'operavano effetti cotanto maravigliosi: si dice altresì, che i moderni strumenti, abbracciando più ottave di quelli, siano più atti a produrre combinazioni più variate di suoni. Ma siffatti presidj, i quali rendono la nostra musica più brillante e più vaga, la rendono parimenti meno acconcia a destar le passioni. Que-

sto,

sto, che a prima vista sembra un paradosso, verrà nondimeno facilmente accordato dal lettor giudizioso qualora ei voglia riflettere, che la energia de' suoni musicali nel muover gli affetti non altronde deriva se non se dalla più vicina imitazione della natura, cioè dalla espressione più esatta di quei toni naturali, nei quali prorompe l'uomo allorchè si sente oppresso dal dolore, dall'ira, dalla gioia, o da qualunque altra passione impetuosa, e vivace. Ora egli è certo, che quanto più l'armonia diviene artificiale e complessa tanto più si scosta dall'accento appassionato, e che a misura, che i tuoni acquistano vaghezza e lavoro di note, vano essi deviando dal loro carattere imitativo; sendochè la loro successione nella voce dell'uomo semplice per se stessa e spontanea nulla ha di comune colla successione dei tuoni della musica imprigionata fra i ceppi di tante regole armoniche. Svanendo adunque la rassomiglianza tra la maniera d'imitare e l'oggetto imitato, qual maraviglia è se il cuore, che non ne sente il rapporto, rimane freddo e indifferente in mezzo alle tanto applaudite armoniose ricchezze?

Che se nei suoni non vuolsi considerare la fa-

col-

coltà, che hanno d'imitare, ma quella soltanto di agire fisicamente su i nostri nervi, anche a tal fine vedrassi la preferenza d'una cantilena semplice sopra un'altra più lavorata, e composta. Imperocchè codesta seconda maniera d'agire dei suoni tanto è più efficace quanto più gagliarde sono le impressioni, che per mezzo delle vibrazioni dell'aria comunicano i suoni al nostro orecchio. Ma una musica troppo raffinata ne infievolisce la energia stritolando di soverchio le note, dividendo e suddividendo i tuoni in porzioni minutissime, indebolendo la voce col tanto assottigliarla, e stancando, a così dire, la sensibilità col troppo squisitamente ricercarla. Non havvi che un determinato numero d'inflessioni atte a produrre in tutto il suo vigore un sentimento od una imagine, e cotali inflessioni sono tanto più energiche quanto più fedelmente esprimono la voce della natura. Quindi è, che un urlo solo, un gemito, un sospiro d'un infelice tormentato trova subito il segreto d'intenerirci insinuandosi fino a' penetrali dell'anima. La forza movente della melodìa consiste nell'afferrare col mezzo dei suoni quei pochi ma caratteristici tratti, che

for-

fornisce l'oggetto preso ad imitare. Tutto ciò, che l'arte ne aggiunge, non è più il linguaggio dell'affetto, ma una circonlocuzione, una frase retorica dell'armonista. Non è per tanto da stupirsi, se la musica moderna, la quale in vece di rinvigorir le nostre sensazioni simplificandole, altro non fa, che snervarle moltiplicandole all'eccesso, e in vece d'afferrar il vero, ed unico tuono della passione, non si cura se non di farci sentire trilli, arpeggi, volate con mille altri sminuzzamenti di voce, si ritrova in fine come il Mida della favola, che moriva di fame in mezzo agl'infiniti ragunati tesori.

La storia ci porge una opportuna conferma della mia proposizione facendo vedere, che la musica greca perdette il gran segreto di muover gli affetti a misura che si venne scostando dalla sua semplicità primitiva. Rozza in sul principio, come lo erano i costumi degli abitanti, si disse che ratteneva i fiumi, ammansava le tigri, e innalzava le muraglie di Tebe al suono della lira per significar con siffatte allegorie la prodigiosa influenza, che acquistò sugli animi di quei popoli fra le mani di Lino, d'Anfione, e d'Orfeo. Più varia in seguito e più doviziosa,

'sa, ma semplice ancora, e compagna inseparabile della poesia, e del ballo animò successivamente i canti d'Esiodo, d'Omero, d'Archiloco, di Tirteo, d'Olimpo, di Simonide, e di Saffo, s'innestò col carattere, e i costumi della nazione, divenne il fondamento della educazion pubblica, e il veicolo della religione, della morale, e delle leggi. Allora si può dire senza tema di esagerazione, che il suono della lira governasse la Grecia collo stesso dispotismo, con cui le nostre monarchie si regolano in oggi coi maneggi del gabinetto. (*a*) Sorgevano fra i Lacedemoni dissensioni civili? Ecco veniva Terpandro a placarle senz'altra persuasione, altra forza, che quella degli accordi armonici. Un decreto rigoroso vietava sotto pena di morte a qualunque oratore il proporre agli Ateniesi la conquista dell'Isola di Salamina? I canti di Solone fanno andar in tumulto il popolo, se ne abolisce il divieto, se ne allestisce un'armata, e se

(*a*) ... *lyra est, quæ veterem rexerit Græciam, pluresque in ea formarit Respublicas quam nunc toto reperiantur terrarum Orbe.* Isaacco Wossio *De poematum cantu, & viribus ritmi* p. 47.

se ne riporta una compita vittoria. Bisognava civilizzare gli Arcadi, perchè troppo sanguinarj e feroci? Il solo mezzo atto ad ottener questo fine vien creduta la musica. S' adotta un piano economico di pubblica amministrazione fondato sull' armonia, si costringono a cantare con certe regole i fanciulli, gli adulti, e i vecchi, e l' Arcadia, che dianzi era il soggiorno d' uomini selvaggi, diviene quello della giocondità, e della placidezza. Da ciò si rileva il politico fondamento con cui molto prima dello stabilimento della filosofia i governi più illuminati della Grecia vegliavano con tanta cura affinchè la musica perseverasse inmutabile ed incorrotta nella sua istituzion primitiva. Furono singolari fra gli altri quelli di Sparta e di Creta. Tutte le loro canzoni e le loro danze erano, secondo la testimonianza di Platone nel libro settimo delle leggi, consecrate agli Dei. Era stabilito qual sorta di sacrifizj doveva assegnarsi a ciascuna Divinità, e quali canzoni e cori a ciascun sagrifizio. E se qualcuno si serviva degl' inni e dei cori nel culto degli Dei diversi da quelli che sono prescritti dalle leggi, i Sacerdoti, e i Magistrati dovevano scac-

ciar-

ciarlo dalla comunità. E' memorabile ancora su questo proposito il decreto degli Efori di Sparta contro Timoteo, dove codesto musico vien trattato come eretico, e corruttore del costume pubblico per aver alterata l'antica musica aggiugnendo due corde di più alla lira. Da ciò si rileva altresì il perchè in seguito gli uomini più saggi fra i Greci, persuadendosi, che fosse più utile anzi necessario al bene dello stato il moderar le passioni del popolo, che il troppo violentemente svegliarle, abbiano appunto nella musica regolata dalla filosofia trovato il segreto d'ottenere siffatta calma. Perciò nei secoli più remoti della Grecia s'introdusse il costume di cantar nei convitti le lodi degli Dei e degli Eroi affine d'impedire gli affetti della ubbriacchezza tanto più pericolosa a que' tempi quanto che gli animi non ancor dirozzati si trovavano naturalmente disposti alla violenza. E perciò i generali Spartani allorchè erano in procinto d'azzuffarsi in battaglia coi nemici diriggevano la marcia delle truppe loro piuttosto col suono dei flauti che con quello delle trombe, acciocchè la temperata dolcezza di quelli correggesse la ferocia dei soldati, il soverchio ardore dei quali

mal

mal s' accomodava alla necessaria subordinazione.

Il ritrovamento, e progressi dell' arte drammatica siccome contribuirono ad ampliar le richezze della musica via più raffinandola, così ne scemarono a poco a poco la sua antica influenza. Sull' origine del teatro le azioni drammatiche furono talmente considerate dai Greci, che secondo la testimonianza del giudizioso Plutarco gl' inventori delle tragedie si paragonavano coi più gran Capitani. *Che giovamento adunque* (dice questo Scrittore) *fecero le tragedie cotanto onorate dagli Ateniesi? La sagacità di Temistocle cinse di mura la Città, la diligenza di Pericle l' abbellì, libera la mantenne Milziade, Cimone sollevò la sua gloria sopra le altre repubbliche. Se parimenti la sapienza di Euripide, la facondia di Sofocle, e l' impetuosità di Eschilo ripararono qualche rovina, ovvero acquistarono novella gloria ed onore agli Ateniesi, ragion vuole, che cotali rappresentazioni contendano coi trofei, che il teatro s' agguagli alla reggia, e che il maestro di siffatte invenzioni al Capitano sia paragonato.* (*a*)

Ma

(*a*) Opere Morali Tom. 2. p. 145.

Ma guari non andò, che la musica affascinata dalle proprie bellezze rinunziò all'imperio, che avea fino allora ottenuto sugli animi, contentandosi di vanamente dilettare l'orecchio. La prima epoca della corruttela cominciò dacchè sotto il governo degli Anfizioni s'introdussero in Atene le gare fra i ceteratori, cioè fra i poeti, che cantavano le proprie poesie accompagnandosi colla cetra, e le sfide fra i suonatori di diversi strumenti. Un certo Polinneste accorciando al suo piacimento, e slungando le corde della lira, fece sentire dei suoni sconosciuti avanti a lui. Alcuni musici, lavorando per domestico diporto alcuni componimenti d'armonia saparata dalle parole, introdussero poscia nei cori dei drammi, e in quelli dei giuochi pitici la fatale usanza di render la musica strumentale indipendente della vocale. (*) Tra poco la danza si separò dalla poesia e dalla musica, e l'una e l'altra non furono più confidate alle

mani

(*) Platone nel primo delle Leggi chiama la musica strumentale separata dalle parole *una cosa insignificante* .... ed *un abuso della melodia*.

mani del Legislatore. Allora formando ciascuno di questi rami un'arte da se, nacque presso a' Greci la scienza, che i moderni chiamano *Musica*, cioè quella combinazione artifiziosa di suoni, che può esistere, e realmente esiste divisa dalle parole, e che ha i suoi colori, le sue figure, i suoi movimenti, in una parola il suo linguaggio indipendente e proprio; laddove prima di quel tempo l'armonia non era una scienza a parte, ma un rinforzo soltanto della espressione poetica, o per esprimersi con più esattezza, altro non era che l'arte di far valere gli accenti della poesia. Separati che furono codesti rami, divenne necessario il condurli partitamente a quel grado di raffinamento, che esigeva la vanità dei Professori, e la svogliatezza degli ascoltanti. La poesia non ebbe più quel perfetto combaciamento, che aveva dianzi avuto colla musica, nè questa colle affezioni dell'animo. Invano si tentò di richiamarla alla sua primitiva sorgente: in vano Pratina, e Pindaro, e Lampro, e qualche altro celebre musico e poeta mossero guerra al nascente corrompimento; gli sforzi loro altro non fecero che ritardar per poco la malattia senza impedirne gli effetti.

Il genere ditirambico divenuto alla moda fece coi suoi canti tumultuosi un misero governo della poesia, del ritmo, e della musica. I Compositori per distinguersi fra gli altri non seppero rinvenir altra via che la novità, e la stranezza. Quanto più moltiplicavano essi i capricj dell'arte tanto più si scostavano dalla natura. S'ampliò il numero delle corde, e de' suoni negli strumenti, si confusero insieme le proprietà dei generi, dei modi, e delle voci, nè più si conservò per l'avvenire l'applicazione delle cantilene ai loro rispettivi uffizj. Sovente, al dire di Plutarco, l'armonia non aveva alcun riguardo alle inflessioni della voce, e queste sortivano dalla bocca del cantore senz'osservar la legge degl'intervalli. Al vedere tanti e sì rapidi cangiamenti il comico Anassila ebbe a dire, che la musica, agguisa della Libia, generava tutti gli anni un qualche mostro di nuova spezie. (*a*) Dopo le quali mutazioni, di cui Melanippide, Frini, Cinesia, Polissene, e Timoteo di Mileto furono i principali autori, la mu-

(*a*) Ferecrate comico appo Plutarco *de Musica*.

musica cessò di cagionare i grandi effetti, che prima era solita di produrre, e divenuta più artifiziosa e più dotta divenne meno espressiva e patetica. Nella stessa guisa, che alla moderna musica, quantunque lontana assai dalle mentovate meraviglie della greca, se pur talvolta riesce di muover gli affetti, ciò non l'ottiene se non se slontanandosi dagli usati metodi per avvicinarsi alla semplicità. Ho udito persone intelligentissime raccontarmi, che trovandosi in Roma, ed ascoltando ivi il famoso *Miserere* del Palestrina eseguito dai Cantori della Cappella Pontificia senz'altro ornamento, che quello d'una voce fermata e sostenuta a dovere, si sentivano esse rapire in estasi di divozione, e di dolcezza interna, lo che non era loro avvenuto di esperimentare sentendo lo stesso salmo cantato in altre città con tutto lo sfoggio delle moderne scuole. Il celebre Tartini asserisce la medesima cosa parlando delle antiche cantilene della Chiesa, fra le quali se si ritrova qualcheduna talmente grave, dolce, e maestosa, che i Moderni durerebber fatica a lavorarne l'uguale, quella riesce appunto così eccellente, perchè composta con somma semplicità musicale, e

perchè istituita per una sola voce, e partecipando della natura del recitativo, ma in largo, non è legata a battuta rigorosa. (a)

Potrebbero l' accennate riflessioni applicarsi con eguale felicità a molti altri popoli, presso a' quali la musica vigorosa e commovente nel suo principio è venuta poi degenerando a misura che acquistava un maggiore raffinamento ; ma basterà per conferma del fin quì detto recar in mezzo l'esempio dei Cinesi, e degli Arabi, nazioni entrambe, che hanno al paro dei Greci conosciuta l' influenza di quest' arte sui costumi e sulla politica. Le tradizioni della China parlano in guisa dell' armonia che quasi sembrano aver esse voluto copiar fedelmente le favole greche. Ling-lun, Kovei, e Pin-monkia avean fatto non meno d' Anfione e d' Orfeo rattenere i fiumi, e camminare le selve. Credono i Cinesi, che l'antica musica del loro paese avesse fatto scender dal cielo l' Intelligenze superiori, e cavati dall' abisso gli spiriti. Credevano altresì, che per mezzo dell' armonia si potesse

(a) Trattato di musica p. 144.

tesse ispirar agli uomini l'amore della virtù, e della pratica dei proprj doveri. *Si vuol sapere s'un Regno è ben governato, e se i costumi di coloro, che l'abitano sono buoni o cattivi? si guardi il gusto della musica che vi regna* diceva Confucio. Ma quanto siasi fra loro cambiata questa influenza dacchè s'introdusse un maggior artifizio ne'suoni apparisce fra l'altre pruove dalla dichiarazione fatta dall'Imperatore Ngaiti, che salì sul Trono l'anno 364 dell'Era Cristiana, nella quale, lagnandosi, che le musiche tenere, artifiziose, ed effemminate ispirino il libertinaggio, ne commanda severamente la riforma, e proibisce ogni sorta di musica a riserva di quella che serve per la guerra, e per la cerimonia *Tiao*. (*)

Gli Arabi ne avevano lo stesso trasporto per la musica, e le stesse opinioni intorno alla sua possanza. Vantavano anch'essi in Ishac, in Kathab Al Moussouly, e in Alfarabi, i loro Lini, i loro Ismenj, e i loro Epimenidi, che ope-



(*) Vedi il VI. Tomo delle Memorie concernenti i Cinesi, e il Saggio sulla Musica stampato a Parigi l'anno 1780. Tomo I. pag. 125.

ravano dei miracoli colla voce e cogli strumenti. La loro musica era innestata colla filosofia, e i sapienti sapevano trovare dei maravigliosi rapporti tra i suoni armonici e tutta la natura. Lo strumento chiamato *zir* era simile al fuoco pei suoni animati ed acuti che rendeva, il *metsni* somigliava all'aria pella dilicatezza della sua melodia, il *bem* aveva simpatia colla terra, di cui ne imitava coi suoni la pesantezza e la gravità, e i *motsellets* l'avevano coll'acqua pei suoni freddi, che generavano. L'armonia, secondo gli Arabi, era la panacea, ovvero sia rimedio universale del corpo e dello spirito. V'erano le ricette mediche per tutte le malattie fondate sui tuoni dell'*oud* o liutto, come v'erano gli aforismi morali, e i luoghi topici dell'arte oratoria e poetica per eccitare ogni genere di passioni fondati sui moti della musica, e sulle diverse vibrazioni dei loro strumenti. Il *Khaschbat* e l'*oud* erano i principali. Accompagnando il suo canto col primo fece il famoso Alfarabi in presenza del Gran Visir passare un gran numero di persone radunate in un salone dalla indifferenza al tripudio, da questo alla tristezza, e dalle lagrime al sonno senza che alcuno potesse

resistere a quell' incomprensibile incantesimo. Suonando col secondo una canzone lavorata a bella posta, il musico Ishac intenerì la fierezza del Califfo Aaron Raschid, costrignendolo a raccomodarsi colla bella Maridè sua favorita, da cui se n'era slontanato con fermo proposito di non più ritornarvi. L'idea, che gli Arabi si formavano della musica, si potrà meglio comprendere dalla traduzione del seguente squarcio, che si trova in uno dei loro poeti, come lo ricavo da una erudita Memoria del Sig. Pigeon de S. Paterne interprete delle Lingue orientali a Parigi intorno alla musica di quella nazione, alla quale io rimetto i lettori, che volessero acquistare più distinte notizie.

*L'impiego della musica è una pruova della sua eccellenza. I nostri Imani compagni de' Genj celesti la impiegano nelle nostre Moschee qualora si leggono le sacre pagine del Koran, all' esempio di Daoud* (Davide) (*possa l' Essere supremo ricolmarlo di favori!*) *il quale cantava egli stesso i suoi Cantici al suono dell' arpa.*

*Il piloto vigilante con gli occhi fissi sulla bussola, e premendo colla mano il timone del*

*naviglio, canta tutta la notte per levarsi la noja, mentrechè il marinaro rampiccandosi sulle corde e spiegando la vela non pensa ai rischj della navigazione, e intuona la sua canzonetta.*

*L' empia Maga adopera anch' ella una spezie di canto nelle misteriose parole che borbotta fra se. Coll' ajuto d' una sconosciuta e barbara musica richiama alla vita il moribondo abbandonato dai medici. Le sue magiche intuonazioni hanno la virtù di riunire l' ossa spolpate e rianimare le fredde ceneri dei morti, di sedare le onde agitate del golfo delle perle, di tarpar le ali all' arenoso vento dominatore dei deserti della Petrea, e d' abbagliare i nostri occhi colle vane appariscenze di mille fantastici oggetti.*

*Il robusto condottier di camelli, mettendo in non cale i disagi del viaggio, si diverte dalla noja cantando, e la sua musica semplice e naturale rallegra le caravane, e affretta il troppo tardo camminare de' suoi cammelli.*

*L' astuto uccellatore adopera una musica, che imita il canto dei diversi uccelli ingannati dai suoni omogenei, che fa egli sentire nel silenzio della notte. La timida pernice, l' incauto tor-*

*do,*

*do, e il francolino, che fuggè lo sguardo degli Uomini, inciampano frattanto negli agguati, ch' egli ha teso loro nelle ascose reti.*

*Il pastore, riposando, allorchè l' araldo della luce sferza i campi dopo il mezzo giorno, sotto l' ombra d' una palma, o aggirandosi per le campagne allorchè biancheggia la Luna sull' orizzonte, suona il suo rustico* heiraât, *e tien sospesa la gregge colla dolce melodia, ispirando agli stupidi bruti l' amore, e il desiderio di perpetuare la propria spezie.*

*La madre in fine, l' amorosa madre acqueta i pianti del bambino, cui ella porge il proprio latte, e l' addormenta al suono delle dolci nenie ec.*

Se non che i componimenti musicali degli antichi greci benchè soggiacessero anch' essi col tempo alla legge di tutte le cose umane, nondimeno conservarono lungamente il loro splendore a motivo della eccellente loro costituzione, e dell' intimo rapporto, che avevano insieme tutte le parti, che li componevano. Si è parlato in altro luogo della convenienza di siffatti spettacoli colle opinioni religiose del Gentilesimo, la quale fu, siccome abbiamo veduto, una delle principali

cipali cagioni della lor perfezione: diamone presentemente una occhiata all'interno loro meccanismo, onde rintracciar meglio la differenza, che passa tra quelli e i nostri. Simplificando l'idea, che noi abbiamo della musica in generale, sembra, che altro non intendiamo con questo vocabolo se non se un'armonia grata all'udito prodotta dalle proporzioni dei suoni più gravi o più acuti, e de' tempi più veloci e più lenti. Il costume, in cui siamo fin dalla infanzia di non considerar nella musica che la semplice modificazione del suono secondo le leggi armoniche, ci fa restringer quest'arte in così brevi limiti. Ma gli Antichi, i quali aveano di essa nozioni più generali, comprendevano sotto quella parola più cose. Il largo significato, che le davano i Greci apparisce più chiaramente dalle seguenti parole, che si leggono nell'*Alcibiade* di Platone. Socrate: *Dimmi primieramente qual arte è quella, a cui appartiene il suonare, il cantare, e il ballare? Non ti darebbe l'animo di trovare un nome, che significasse tutte le parti comprese in quest'arte?* Alcibiade: *Non saprei trovarlo*. Socrate: *Provati un poco. Quali sono le Dee, che presiedono*

*dono a quest' arte?* Alcib. *Intendi forse di dire le Muse?* Socrate: *Appunto. Considera dunque qual nome può ricevere l' arte da loro*, Alcib. *Pare, che tu vogli accennare la Musica.* Socr. *Cotesto appunto.* Attenendoci soltanto alla divisione che fa in altro luogo lo stesso Platone (*) la melodia, costava appo loro di *poesia* di *ritmo*, e d' *armonia*; Dalla perfezione ove fu condotta da loro ciascuna di esse parti separatamente prese, e dall' intima corrispondenza, che metter seppero fra tutte come linee dirette ad un solo centro, devono ricavarsi in gran parte i prodigiosi effetti, che ci vengono descritti.

E incominciando dalla poesia quantunque libera errasse in sul principio e vagante senz' altra regola che l' orecchio, nè altra misura che gli spazj di tempo impiegati nel proferir le parole, guari non andò che dall' istinto ammoniti i poeti la frenarono con severa legge e invariabile. La lingua, che serviva loro di strumento, era la più flessibile, la più vaga, la più ar-

(*) Dialogo III. *De Rege, vel de Justo.*

armoniosa, la più pittoresca e la più musicale che sia stata giammai parlata dagli uomini. Le doti, che separatamente prese rendono bello ciascuno dei moderni idiomi, si trovavano in lei riunite. La diversità dei dialetti dorico, ionico, eolico, ed attico, che indifferentemente s'usavano dai loro Scrittori, per mezzo dei quali le cose, che non potevano esprimersi bene in una maniera, s'esprimevano meglio in un'altra: le trasposizioni o inversioni della sintassi, che aggiugnevano grazia, numero, e volubilità singolare al periodo: la copia di parole imitative, ovvero sia di quelle, che esprimono col suono l'indole dell'oggetto, che rappresentano, e che indicano per così dire, alla fantasia la strada battuta dall'intelletto per rinvenirle: l'uso frequente delle parole composte, onde accadeva, che una sola espressione rappresentasse all'anima un gruppo d'immagini; erano vantaggi per loro, ai quali noi per soverchia timidezza abbiamo in massima parte rinunziato con discapito delle lingue e della poesia. Che si dirà poi dell'arte, che avevano i loro musici nel contrasegnare gli accenti, onde così spiccata, e sensibile rendevasi l'inflessione? Che della minutezza,

con

con cui si badava non solo alla natura dei vocaboli, ma anche all' indole, e collocazione stessa delle lettere? Aristide Quintiliano ce ne dà un distinto ragguaglio della natura delle vocali, delle semivocali, e delle appena vocali, che potevano entrare nel verso. Sappiamo da lui cosa fossero le doppie e le liquide, le aspre e le tenui, le mute e le medie. Ci vengono indicati i diversi suoni, che corrispondevano a ciascuna delle vocali e delle consonanti ora dolcemente sonori, ora scorrevoli e pieni, ora mollemente scabri, e sempre opportunamente variati; ci si fa vedere la scelta, che di essi facevano i compositori, e la scrupolosa esattezza altresì con cui venivano adoperate dai poeti secondo il diverso oggetto, che prendevano a dipignere. (*a*) I loro poemi, e singolarmente quelli di Omero ( Genio immortale, cui nessuno ha pareggiato finora nella varietà, nell' abbondanza, e sopra tutto nell'arte incomparabile di parlare all'imaginazione ed all'orecchio col mezzo de' suoni ) sono pieni zeppi di simili esempj.

(*a*) Libro I. de musica nell' edizione del Meibomio,

pj. Vuol egli significare il sorriso, il vezzo il favellìo di Venere? Fa uso principalmente dell'*e* e dell'*i* lettere delle più tenui, e quasi cascanti.

Ἰλιὼ δ' αὐτε προσεειπε φιλομμειδὴς Ἀφροδίτη

Se vuol esprimere in questo verso

Ἤϊονες βοόωσιν ἐρευγομένης ἁλὸς ἔζω

il muggito del mare allorchè percuote con impeto le rive, ei replica più volte la lettera *o* la più sonora di tutte, e la più rappresentativa nel caso presente. Parimenti se vuol descrivere il galoppo de'cavalli, che traversano sù e giù le cime del monte Ida, lo fa con evidenza tale, che ti par quasi di sentirne il calpestìo.

Πολλά δ' ἄναντα, κατάντα, παράντα τε δολμία τ' ἦλθον.

Ma lungo sarebbe il rilevare tutte le bellezze di Omero in questo genere, come quelle altresì dei poeti drammatici, fra i quali basterà per ultimo l'addurre una pruova tratta dal gran comico Aristofane, che volendo nella sua Commedia intitolata il Pluto rappresentar al vivo la golosità d'un Parasito, lo introduce girando la scena d'intorno, e fiutando senza dir parola l'odore delle carni abbrustolite per il sagrifizio.

Il quale atteggiamento viene maravigliosamente espresso dal poeta con questo verso

ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ, ὖὖ.

dove col solo replicar molte volte quella vocale di suono oscuro, e nasale, rappresenta ciò, che vuol dire con più energia, che da altri non farebbesi in una intiera scena.

Colla stessa avvedutezza aveano pensato alla formazione del metro. Di cento ventiquattro piedi tra semplici, e composti, onde costava la loro prosodia ( numero prodigioso, dal quale solo potrebbe argomentarsi la superiorità della lingua greca rispetto a tutte le altre ) non si trovava neppur uno, che non fosse stato inventato per adattarlo piuttosto ad una spezie di canto che ad un'altro. Imperocchè avendo eglino con sottile filosofia osservato, che le passioni dell'animo s'esprimono con movimento analogo alla loro natura, la tristezza, per esempio, e lo scoraggiamento con movimenti tardi ed ineguali, l'allegrezza, e lo sdegno con movimenti rapidi e veloci, la speranza con moti più equabili, con più rimessi il timore, e così delle altre; s'avvisarono d'imitare il loro andamento nella poesia dando quantitativo valore alle sillabe,

labe, e certa misura alle parole, affinchè esprimessero colla loro durazione, lentezza, o velocità l'indole fisica di essi movimenti, dal che trassero origine i poetici piedi, e la combinazione loro diversa.

Come una conseguenza di siffatta combinazione ne derivava la influenza prodigiosa del ritmo, il quale preso in generale è un movimento successivo eseguito secondo certe proporzioni determinate, preso in particolare s'applica alla poesia e alla musica. Nella poesia il ritmo è la durazion relativa de' tempi, che s'impiegano nel pronunziar le sillabe d'un verso: nella musica altro non significa che la durazion relativa dei suoni, ch'entrano nella composizione d'un canto. Secondo Isaacco Vossio gli effetti di questa misura del tempo si trovano anche nei corpi rozzi purchè siano sonori. Se le campane vengono percosse egualmente, e con moti proporzionali, le ondulazioni si propagano con suoni chiari, e gradevoli, se però percuotonsi inegualmente, s'apre di leggieri qualche fenditura, e qualche volta sconciamente si frangono. Nel tamburo quantunque non ammetta alcuna varietà di suono, vedesi non per tanto che a forza

delle

delle varianti percosse escono fuori certi suoni esprimenti l'evoluzioni militari che dispongono i soldati al coraggio, e gli ajutano nella fatica. (*) Tal era l'affetto, che quest'Autore portava al ritmo, che lo credeva compagno indivisibile di tutta la natura. Lo ritrovava nel camminar lento non meno che nell'affrettato galoppar dei cavalli. Lo sentiva nell'acqua, che a stilla a stilla grondava chetamente su i sassi. Lo riconosceva nel volo degli uccelli, nella pulsazion delle arterie, nei passi d'un ballerino, e persino arrivava il sagace suo orecchio a ravvisarlo negli alterni battimenti del pettine allorchè il suo parrucchiere gli pettinava i capegli.



(*) Che i Romani conoscessero l'influenza del ritmo nella musica strumentale per dar lena ai soldati, è opinione del celebre Segretario fiorentino nell'arte della guerra ( dialogo 2 ) e il Maresciallo di Sassonia nelle sue Memorie è parimenti d'avviso, che se i soldati s'avezzassero a seguitar con esattezza nelle loro marcie la battuta dei tamburi, e dei pifferi, si potrebbero ricavar con questo mezzo non pochi vantaggi.

I greci lo consideravano come una successiva rappresentazione, o immagine degli oggetti dell' universo imitati dalla musica col mezzo del tempo, e del movimento, i quali, risvegliando nell'anima, la memoria o l'idea di quella tal cosa fanno, che si riproduca in noi la stessa passione, che ecciterebbe se sopposta fosse ai nostri sensi. Ora siccome gli oggetti dell' universo agiscono sopra di noi con varie spezie di movimenti, così faceva di mestiere, che i ritmi poetici e musicali comprendessero nella imitazion loro tutta la varietà di movimenti degli oggetti imitati. E l' eccellenza della poesia e della musica greca consisteva in ciò appunto, che nessun effetto naturale poteva concepirsi, che non venisse espresso dall'una e dall' altra colla maggior esattezza ora col numero de' tempi sillabici impiegati nel formar un piede, ora colla rapidità o lentezza del movimento impresso alle parole, o al suono, ora coi varj generi di ritmo, di cui potevano far uso, ora finalmente colla successione, e intrecciamento diverso dei medesimi ritmi secondo la differenza e il numero dei versi, e l'ampiezza e volubilità del periodo. Si voleva, per esempio, esprime-

re

re i movimenti snelli, e leggieri, come sono quelli del ballo dei Satiri? I poeti adoperavano il piede tribraco, che costava di tre sillabe brevi, e la misura musicale corrispondeva esattamente a queste. Si dovea rappresentare un qualche oggetto, che agisse con imbarazzo, tardità, o fatica? Ecco gli spondei, e i molossi venivano in ajuto del compositore, il primo dei quali costando di due sillabe lunghe, e il secondo di due lunghe precedute da una breve, mostravano col loro tardo andamento la lentezza della cosa rappresentata. S'aveva intenzione di eccitare l'allegrezza, e il giubbilo? Ciò s'otteneva col dattilo, i cui moti sono d'indole conforme. Per non dilungarmi oltre il bisogno il ritmo presso ai greci e latini era come un orologio, che misurava con tutta la precisione possibile l'andamento fisico delle passioni, e il suo carattere individuale n'era talmente fissato che la trasposizione d'una sillaba sola bastava per cangiarne gli effetti. Di ciò ne basti arrecar una pruova. Essi facevano uso più volte nei loro versi di due piedi il giambo e il trocheo composti egualmente d'una sillaba lunga e d'un'altra breve con questa differenza però che il

giambo incomincia da una breve, ed il trocheo da una lunga. Ora siccome il primo di codesti piedi sembra, che ad ogni passo raddoppi altrettanto del suo vigore quanto ne va scemando il secondo, così i poeti satirici ( alla testa dei quali fa d'uopo metter Archiloco ) adoperavano il giambo per guerreggiare coi loro nemici mentrechè gli autori drammatici all'incontro facevano uso del trocheo allorchè introducevano a ballar sulla scena i vecchi. Come fece Aristofane nella commedia degli Acharnensi, dove a motivo del metro, che vi si adopera, sembra che venga mancando di mano in mano il vigore ai vecchi, che ballano nel coro. Secondo gli accennati principj il sistema della prosodia antica, nel quale i nostri ciurmatori grammatici altro non sanno vedere, che un accozzamento insignificante di sillabe, era fra le mani d'Omero, d'Alceo, e di Pindaro il pennello delle Grazie, la fiaccola del Genio, e la cagion effettrice della musicale possanza.

Ben più elevato e più sublime era l'altro vantaggio, che aveva il ritmo d'influire cioè su i costumi nazionali, e sulla pubblica educazione. Benchè tal proposizione paja ridicola agli

occhi di coloro, i quali tengono per favoloso tutto ciò che non è conforme alle loro picciole idee, nondimeno la testimonianza degli antichi filosofi su questo punto è così decisiva che non si può a meno di non assentire qualora non si voglia cadere in un biasimevole pirronismo. Di molte, che potrebbono addursi, basti solo l'autorità di Platone, e quella di Plutarco. Il primo dice espressamente: *Voi dovete adattare il Modo al soggetto ed alle parole, e non queste al Modo o all'armonìa; su queste materie concerterete con Damone quali piedi o misure siano più adattate per esprimere l'avarizia, la petulanza il fanatismo, e gli altri vizj, e quali metri esprimano meglio le virtù contrarie. Quindi è, che il Ritmo, e i Numeri acquistano la loro forza nella educazion musicale, ed esercitano la loro grande influenza sulle passioni dell'anima.* (*) Il secondo si mostra così persuaso della verità di questa opinione, che riguarda il cangiamento del ritmo come una delle corruzioni della melodia. *Se noi mettiamo*



(*) *De Repub.* Lib. 3.

( egli dice ) *a confronto i tempi antichi coi nostri, troveremo, che anticamente v' era una gran varietà di misure, delle quali se ne faceva un gran uso; perocchè nell' età trascorsa la varietà del piede e del tempo era in grandissimo credito. Noi studiamo presentemente, e ci applichiamo alla varietà de' Modi, gli antichi a quella del Ritmo.* (*) Indi ne ricava poi la cagione per cui l' arte musicale, che tanta influenza aveva dianzi avuta sulla pubblica educazione, si trovasse allora ridotta a servire di mero insignificante diletto su i teatri.

Ma in qual maniera il ritmo poteva essere così intimamente legato coi costumi d' un popolo che dallo stato di quello se ne dovesse cavar conseguenza allo stato di questi? Gran problema accennato da molti, ma da niuno ( ch' io sappia ) sciolto finora. Tentiamo di rispondervi insistendo su i principj, che ci hanno fin quì servito di scorta. Il ritmo musicale era in tal guisa modellato sul ritmo poetico che l' indole, natura e durazione dell' uno era precisamen-

(*) *De Musica.*

mente conforme all'indole, natura e durazione dell'altro. Il ritmo poetico non era che una successiva imitazione dei diversi moti delle passioni; il ritmo musicale adunque non poteva essere che una rappresentazion successiva dei medesimi moti. Ma le passioni degli uomini e la maniera d'esprimerle si vanno cambiando in un popolo a misura che va egli passando dallo stato di rozzezza a quello d'una progressiva coltura; lo strumento adunque destinato a rappresentar le passioni dee per conseguenza rappresentare i suddetti cangiamenti. Ecco il perchè dalla natura del ritmo musicale si ricavava presso ai Greci una pruova dello stato attuale dei costumi, che hanno un così stretto rapporto coll'indole e la forza delle passioni. Esso era precisamente come il termometro, il quale indica con tal esattezza le variazioni accadute nell'atmosfera che dallo stato dell'uno s'argomenta a vicenda allo stato dell'altra. Ciò serve a spiegare altresì in qual parte della musica greca fosse riposta la tanto da loro vantata qualità d'ispirar le virtù, e di correggere i vizj. Da quanto si è detto finora risulta, ch'ella consisteva sovra ogni altra cosa nel ritmo, il quale

operando per via di metri o misure proporzionate all' indole di ciascuna passione, poteva facilmente con una serie di movimenti a bella posta scelti, e diretti ad un solo fine temperare, correggere, o divergere altrove i movimenti delle passioni contrarie, onde nascono in noi le tendenze al bene, od al male; essendo principio incontrastabile in filosofia, che le virtù e i vizj puramente umani ( non le virtù teologali, le quali suppongono un abito soprannaturale infuso dalla grazia divina ) sono per lo più un effetto della sensibilità e del fisico temperamento, i moti de' quali dipendono dalle impressioni, che vengono loro comunicate, o che ponno comunicarsi dalla educazione non meno privata che pubblica. Qualora non per tanto si trovi un oggetto, che agisca fortemente e immediatamente sulla sensibilità degli uomini, egli è chiaro, che fra le mani d'un saggio filosofo diverrà esso uno strumento della virtù, come fra le mani d'un accorto legislatore diverrà il veicolo delle massime, che si vorranno ispirare ad una nazione. Meditando sovra siffatti principj, si troverebbe lo scioglimento di tanti che a noi sembrano paradossi ne' costumi degli antichi popoli,

poli, e si vedrebbe non essere cotanto favolosa, nè contraria al senso comune l'opinione, che avevano i Greci intorno alla morale influenza dell'armonia. Mille pruove di fatto mi fornirebbe la storia loro se il mio scopo fosse quello di far pompa d'erudizione. (*)

Dal particolare studio posto da loro nella formazion della poesia e del metro non meno che nella scelta e nel maneggio del ritmo s'arguisce con evidenza la cura, con cui trattarono tutto ciò,

(*) E' singolare fra le altre la storiella, che si racconta di Pitagora, la quale per altro sono ben lontano dal volere che passi per vera. Dicesi, che andando quel filosofo a spasso di notte per una contrada, e sentendo le furiose smanie, cui s'abbandonava un giovine sotto ad una finestra a motivo che mentre egli spendeva il suo tempo e i suoi danari nel dar una serenata alla sua Bella, un altro, che s'era introdotto ia casa furtivamente, la corteggiava in diversa foggia, ne trovasse egli il segreto di restituire la calma all'afflitto amante facendo che uno dei suonatori di flauto cambiasse il modo nella misura espondaica. Che peccato, che fra le tante belle invenzioni di Pitagora si sia perduta anche questa, di cui gl' Innamorati d' oggidì n'avrebbero un sì grande, e sì frequente bisogno!

ciò, che concerne la musica propriamente detta. Noi siamo all'oscuro della natura intrinseca della greca armonia, checchè abbiano voluto dirci in contrario gli scrittori della storia musicale, e i traduttori e commentatori dei Greci senza eccettuarne i più recenti e più accreditati. Noi non possiamo a bastanza comprendere cosa fossero i loro generi diatonico, cromatico, ed enarmonico, parole, che la moderna musica prende in significazione affatto diversa da quella, che da essi ci vien tramandata. Non sappiamo con esattezza cosa fossero i Modi, quale il loro uffizio invariabile, e l'accezione comune di siffatto vocabolo presso a loro. Ignoriamo la costruzione e l'uso preciso dei loro strumenti, il numero delle consonanze, che potevano entrar nei loro sistemi, mille altre circostanze in somma, senza le quali riesce impossibile non che difficile il formar un positivo e sicuro giudizio. (*)

Ma

(*) L'inglese Brown nel suo Trattato della forza e unione della musica, e della poesia riflette saggiamente, che l'idea, che noi abbiamo del loro genere enarmonico debbono esser alterate, e false. Imperocchè dicendosi, che le loro corde medie si distinguevano per intervalli di quarti di voce, ossia di quarte parti

Ma da un complesso di ragioni indirette cavate da i fatti si diduce, che i Greci mostraron nell' uso che facevano della musica vocale e strumentale la medesima profondità di riflessione che nel-

---

ti d'un tuono ( con una frapposta mescolanza di due tuoni intieri ) si vede, che siffatta divisione oltracchè doveva riuscir sommamente sgradevole all' orecchio, è cotanto difficile a praticarsi, che appena la voce snodatissima e leggerissima di un Eunuco potrebbe dopo lungo studio coglier per accidente nel segno una qualche volta. Leggansi ancora nello stesso rispettabile Autore le intrinseche differenze tra il loro genere cromatico ed enarmonico paragonati coi nostri. Rispetto a modi siamo egualmente nella oscurità, non trovandosi tra gli antichi, e moderni scrittori alcun filo sicuro, che ci serva di guida in cotal labirinto. Alcuni desumono la loro diversità dalla sola differenza, che corre fra i gradi dell' acuto e del grave: altri dall' indole diversa delle cantilene nazionali. Chi sostiene, che il modo significasse lo stesso, che il ritmo: chi ripon la sua essenza in una spezie differente di Diapason: Circa gli strumenti ci è del tutto ignota la maniera con cui collocavano essi le corde, se queste salissero per via di quarti di voce, di semituoni, di tuoni intieri, o con maggiore distanza: cosa fossero le loro tibie, o flauti semplici, doppi, obliqui, destri, o sinistri; trovandosi gli Autori discordi a segno, che al medesimo strumento, cui veni-

va

nelle altre cose. Siccome in tutte le Belle Arti riguardavano essi come oggetto principale l' imitazione della natura, e siccome la possanza imitatrice della musica, massimamente nello sve-

---

va da alcuni assegnato il tuono acuto venga accordato da altri il tuono grave, come alla stessa cantilena s' attribuiscono più volte effetti opposti non che dissimili. Platone, per esempio, parlando della melodia frigia, dice, ch' era più tranquilla della dorica, che ispirava la moderazione, e che si conveniva ad un uomo, ch' esercitasse un atto di religione. Aristotile per il contrario pretende, che fosse torbolenta e propria ad eccitar l' entusiasmo. Il medesimo filosofo asserisce, che le composizioni d' Olimpo antico musico nativo della Frigia ispiravano un furore più che umano. Ciò non ostante, i *Nomj*, ovvero siano cantilene religiose di quel poeta erano, al dire di Plutarco, rimessi e tranquilli. Rousseau avverte altresì con ragione ( *Essai sur l' origine des langues ch.* 18 ) che non conoscendo i Greci l' intervallo del tuono minore, nè dando il nome di consonanze se non a quelle, che noi chiamiamo consonanze perfette, e conseguentemente escludendo da questo numero le terze, e le seste, noi non possiamo comprendere qual fosse la loro armonia, nè riconoscer alcuna relazione tra la loro e la nostra. E dopo tale e tanta ignoranza si trovano pure degli Scrittori fra noi che con grossi tomi corredati da citazioni pretendono di giudicare dell'

svegliar le passioni, dipende, come si provò nel capitolo ottavo del primo Tomo di quest' Opera, dalla sola melodia, così rivolsero ad essa principalmente la loro attenzione, la costituirono

---

dell' antica musica, e di posporla alla nostra! I loro racconti mi sembrano avere la stessa autorità che le Relazioni del famoso Inglese Valtein Raleing sul paese del *Dorado* nel Perù.

Non posso finire questa lunga nota senza rapportare un curioso aneddotto, il quale fa vedere quanto ridicolamente si giudichi su questa materia da chi non vi porta altri lumi che quelli d' una pesante e inutile erudizione. Marco Meibomio Autore d' una traduzione latina eccellente dei sette Scrittori greci, che hanno trattato di musica, si ritrovava in Isvezia alla Corte della famosa Cristina insieme col Naudeo Letterato anch' egli di prima sfera. Bourdelot medico e favorito della regina, e Scrittore altresì d' una storia della musica composta senza notizie, senza critica, e senza filosofia, persuase alla regina che comandasse a Meibomio di cantar in sua presenza un' aria della musica antica pubblicata da lui medesimo nella sua traduzione, e a Naudeo, ch' eseguisse alcune danze greche colla voce e coi piedi. I poveri Letterati, che aveano nella voce tutta la rozzezza d' un uomo di cinquant'anni non mai avezzo a cantare, e nella persona tutta la goffaggine d' un Erudito da bene, adempirono così sgarbatamente la commissione, che, non

tono il fine ultimo dell'arte del suono, e il centro, quasi direi, intorno al quale aggirar si dovessero come subalterne e inservienti tutte le parti dell'armonia. Si privarono, egli è vero, con siffatta idea di molte squisite ed artifiziose modulazioni, che questa produce presso di noi, e delle quali va così orgogliosa la nostra musica, ma non mostrarono di far gran conto di simili privazioni, stimandosi a bastanza ricompensati coll'acquisto d'altri fini assai più importanti e più proprj d'ogni arte imitativa. Rilevando, che l'energia dell'effetto è sempre in ragione dell'opportunità e della convergenza delle cause, si studiarono con sommo impegno d'adattare ad ogni effetto particolare, che dovea generarsi dalla musica l'individuale cagione che

---

non ostante il rispetto dovuto alla Regina, i Cortigiani non poterono far a meno di non abbandonarsi alle più sonore risate. Il Meibomio piccato al sommo di così mortificante avventura, scontrandosi poi nel Bourdelot, gli pestò il viso a forza di pugni dovuti più che all'innocente sua curiosità alla balordaggine con cui pensava potersi giudicare con siffatto metodo dell'indole ed energia della musica antica.

che dovea generarla. Però sempre gli vediamo intenti a trascegliere quei tuoni, quelli intervalli fra gli altri, quei menomi componimenti specifici, che sembravan loro acconci ad eccitar più tosto certa classe di affetti che d'un' altra. Talchè ogni genere, ogni cantilena, ogni modo aveva il suo particolar uffizio, che lo distingueva. Il diatonico per le gravi e semplici materie, il cromatico languido ed effemminato, perchè composto di semituoni, e di terze minori, era fatto per esprimere la tenerezza e gli amori. L' enarmonico il più complicato e difficile si serbava per le situazioni più concitate dell'animo. Similmente l'armonia dorica non ilare o sciolta, non varia o molteplice, ma magnifica bensì, veemente, e severa s'adoperava singolarmente nella guerra. La frigia e la lidia riputavansi atte ad ispirar la mollezza con uffizio conveniente all'indole e costumi di quelle nazioni, dalle quali aveano preso il nome. Ad ognuna delle anzidette cantilene, come ancora alla eolica, ed alla iastica, due tuoni collaterali furono aggiunti col progresso di tempo l'uno verso il grave, e l'altro verso l'acuto talmente che da cin-

cinque divennero quindici cantilene o melodie diverse. (*a*) Ciascuna di esse era altresì a qualche particolar uffizio destinata colla esclusione d'ogni altro, dal che ne risultava una riunione di cause una convergenza di linee dirette ad un unico centro, che veniva a rinforzar la espressione in ragione dei mezzi. Mutavansi anche i modi, ovvero siano arie, o cantilene secondo il senso delle parole, e al cangiamento di queste teneva dietro quello degli strumenti. Il modo dorico, che era il più grave, suonavasi con due tibie destre, il lidio più acuto con due sinistre, e il frigio mezzo tra l'uno e l'altro con due tibie parimenti una destra e l'altra sinistra. Nella poesia lirica modulata a più voci il coro cantava e danzava al suono degli strumenti, e singolarmente delle tibie chiamate coriche dall' uso loro, siccome corauli s'appellavano i suonatori. La loro esattezza arrivava fino a determinar il gener di strumenti, che si conveniva all' età, ed al sesso. Secondo Giulio Polluce gli uomini adoperavano le tibie perfettissime, e se-

con-

(*a*) Martini storia della musica tom. 3 453.

condo Ateneo le perfette, e più che perfette. V'erano le tibie verginali, le puerili, e le virili, e siccome varie erano le spezie di esse, così le più brevi servivano pe' i fanciulli, e per le fanciulle, le più lunghe si destinavano agli uomini, e le medie erano verosimilmente serbate per le donne. (*a*)

Dal picciol saggio, ch'io non ho fatto se non brevemente abbozzare, e che meriterebbe forse di esser trattato con maggior estensione, si comprende facilmente quanto sia rimasta addietro l'avvedutezza dei moderni. S'io volessi fare un processo formale alla nostra musica, larga messe mi si presenterebbe di riprensione disaminando l'imbarazzata e difficil maniera d'impararla, l'imperfezione delle chiavi che servono di regola all'armonia, i vizj radicali del nostro solfeggio, e la falsità di tanti principj ricevuti come incontrastabili unicamente perchè nessuno ha voluto chiamarli a contrasto. Come la musica risorse fra noi ne' più barbari secoli, nei



(*a*) Veggasi il Trattato de *Tibiis Veterum* di Gasparo Bartolino.

quali gli spiriti non ancor digrossati erano incapaci d'abbracciare l'ampiezza d'un sistema, o di conoscere la fecondità d'un principio, così non facevano distinzione alcuna tra le arti di bisogno e quelle di puro diletto. In conseguenza gli autori o inventori delle note musicali contenti d'agevolare lo studio al solo fine che richiedevano le circostanze loro, non sospettaron neppure i cangiamenti, che doveano col tempo sopraggiungere alla musica, e le novelle vie, che aprir poteva in quest'arte lo sviluppo successivo del Genio. Però a misura che l'armonia fece dei progressi trovossi ognor più difettoso il metodo d'impararla, al quale volendo ovviare i maestri, stabilirono di mano in mano regole nuove, che palliavano gl'inconvenienti presenti senza prevederne i futuri, e che non recidendo il vizio nella sua radice, raddoppiavano le difficoltà moltiplicando i mezzi termini. Attalchè la musica si trova in oggi agguisa di quelle città, le quali fabbricate in origine su una pianta assai ristretta, e dappoi lentamente aggrandendosi, hanno qua un veicolo senza uscita, là una strada di diversa spezie, colà un borgo fuori delle mura, dappertutto aggiun-

giunte posticcie, che ne turban l'ordine, e ne sfigurano la simmetria. Ma siccome a sviluppar bene tante e sì spinose materie vi si vorrebbe un intiero volume, e che altronde il fermarsi su tali cose non è necessario al mio assunto, così mi restringerò a toccar brevemente quei difetti, che nella nostra musica impediscono, secondo il mio avviso, i maravigliosi effetti, che dovrebbono attendersi dalla sua unione colla poesia. Quanto più avanti s'anderà col pensiero si ricaverà, che cotai difetti si riducono a due, l'uno al non aver saputo noi mettere un rapporto abbastanza confaccente ed intrinseco fra queste due facoltà, l'altro all'usarsi da noi un genere d'armonia poco o niente opportuno all'espressione individuale delle passioni.

E primieramente per una generale inavvedutezza, le cui cagioni bisogna ripetere dalla natura dei secoli, ove nacque l'una e l'altra di queste arti, abbiamo esclusi dal genere musicale quasi tutte le diverse e moltiplici spezie della poesia. Noi non contiamo in questa classe che le sole cantate, qualche canzonetta, e il melodramma. Il madrigale, che prima era in uso nelle musiche di camera, giace oggidì ino-

peroso fra le raccolte dei rimatori. Il sonetto, la canzon petrarchesca, la pindarica, l'anacreontica, l'elegia, la satira, l'ode, l'epigramma, l'idilio, l'egloga, la sestina, gli sciolti, le terze rime, l'ottava rima, la pastorale, la commedia, la tragedia, e sopra tutto il poema epico, capo d'opera dell'umano ingegno, vengono trattati da noi come generi puramente poetici, che mai non debbono accoppiarsi alla musica. Quindi non è da maravigliarsi che ridotta quest'arte a trattar pochissimi generi non abbia acquistata nè la perfezione, nè la varietà di quella degli antichi, presso a' quali non mai disgiugnendosi l'una dall'altra, i confini della musica erano gli stessi che quelli della poesia. I nostri Compositori si troverebbono fortemente imbarazzati se fossero costretti a metter sotto le note il più bel sonetto del Petrarca, o del Casa, o il più magnifico squarcio dell'Ariosto, e del Dante: nè saprebbero qual modulazione applicare al genere epico, ovvero al pindarico; laddove i Greci sapevano a meraviglia adattare a ciascuna spezie la sua particolar melodìa. E diversamente cantavansi i poemi d'Omero e di Esiodo che gl'idilj di Teocrito, o di Bione;

al-

altra era la composizion musicale fatta sull'elegie di Callimaco, e di Mimnermo, altra quella sulle Odi d'Alceo e di Saffo: differente il canto dei ditirambi da quello dei giambi di Archiloco, la musica de' Nomi da quella di teatro, e così via discorrendo.

In secondo luogo: nella parte, che veramente ci resta siamo ben lontani dal poter venire in paragone con esso loro. Imperocchè consistendo senza controversia ogni regolata armonia nella combinazione del tuono e del tempo, ogni poesia, che non sia egualmente felice nella combinazione dell'uno e dell'altro, non potrà adattarsi perfettamente alla musica, e per conseguenza non sarà musicale in tutta l'estensione del termine. Ora la nostra poesia, che tutta quanta è appoggiata al regolamento del tuono, altro ella non considerando nella formazione dei versi fuorchè l'ordine degli accenti, e il numero delle sillabe, è sommamente difettosa nel regolamento del tempo non avendo veruna misura fissa, con cui poter regolare la durazion relativa della pronunzia nelle parole. Non così accadeva nella poesia musicale degli antichi, la quale era eguale alla nostra nel primo pregio,

e superiore assai nel secondo. Eguale nel regolamento del tuono, perchè sebbene non badassero eglino per formare i versi al numero materiale delle sillabe, avevano tuttavia la stessa cura, che abbiamo noi nella opportuna collocazione degli accenti sulle parole, della quale nasceva in gran parte il numero, e la cadenza delle loro poesie. (*)

Su-

(*) Alcuni celebri Autori sono di contraria opinione affermando, che la poesia greca e latina si fondassero soltanto nella misura del tempo, o ciò ch'è lo stesso nella rispettiva quantità delle sillabe senza badare agli accenti di puro rinforzo, cioè all'acutezza e gravità de' suoni nella pronunzia. Ma il vero si è, che i Greci e i Latini facevano uso dell'uno e dell'altro, come apparisce oltre mille altre ragioni, da questo decisivo passo di Cicerone nel 3.° del Oratore: *Si rudis, & impolita putanda est illa sine intervallis loquacitas perennis & profluens, quid est aliud causæ cur repudietur nisi quod hominum aures, & vocem natura modulatur ipsa? Quod fieri, nisi inest numerus in voce, non potest. Numerus autem in continuatione nullus est. Distinctio æqualium, & sæpe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis, quod intervallis distinguuntur, notare possumus, in amne præcipitante non possumus.* Ma dall'accennato testo pretende ricavare

un

Superiore nella esattezza del tempo, perchè venendo assegnato a ciascuna sillaba poetica il suo valore intrinseco o di breve o di lunga, e tardandosi nel pronunziare la lunga un tempo



---

un moderno Scrittore, cioè il Padre Sacchi Barnabita nel capitolo secondo della sua Dissertazione intorno alla misura del tempo nella poesia, che quanto ci vien narrato dai grammatici intorno al valore quantitativo delle sillabe nei poemi degli antichi altro non sia che una pura e pretta favola; giacchè, secondo lui, i poeti non badavano che alla sola posizione degli accenti, come si fa nelle moderne poesie. Non è questo il luogo d'esaminare le ragioni, colle quali sostiene egli siffatta opinione; basterà soltanto avvertire, che l'erudito Autore non ha posto mente all'autorità di due antichi Scrittori, i quali manifestamente distruggono il sentimento di lui. Il primo è Ovidio, il quale scherza col nome di Tuticano, perchè non può entrare nel verso elegiaco a motivo d'avere la seconda sillaba breve.

*Et pudet, si te, quâ sillaba parte moratur,*
*Arctius appellem, Tuticanumque vocem.*
*Nec potes in versum Tuticani more venire*
*Fiat ut è longâ sillaba prima brevis.*
*Aut ut ducatur quæ nunc porrectius exit,*
*Et sit porrectâ sillaba longa morâ.*
*His ego si vitiis ausim corrumpere nomen,*
*Ridear, & meritò pectus habere neger.*

L'al-

duplo di quello che si tardava nel pronunziare la breve, ne veniva in conseguenza, che la misura musicale fosse regolata perfettamente dalla prosodia, così che il musico per batter con precisione il tempo non doveva far altro, che segui-

---

L' altro è Marziale, il quale si scusa con Earino, perchè, avendo la prima breve, non può mettere il suo nome in un verso faleucio, che la richiedeva lunga

*Nomen nobile, molle, delicatum*
*Versu dicere non rudi volebam,*
*Sed tu, sillaba contumax, repugnas.*

dice poi, che i Greci avrebbero potuto farlo più comodamente, perchè si prendevano maggior libertà su questo punto, ma che rispetto ai Latini

*Nobis non licet esse tam disertis*
*Qui Musas colimus severiores.*

Ora come poteva Ovidio temere d' esser deriso alterando la quantità nel nome di Tuticano, se il popolo per una general convenzione non avesse ad ogni sillaba assegnato il suo rispettivo valore? E per quale altra ragione Marziale s' astenne dall' inserire nel verso il nome di Earino se non perchè non avrebbe potuto alterare il valore della prima vocale senza offender l' orecchio de' suoi lettori avvezzo fin dalla più remota antichità a separare le lunghe dalle brevi, e a stabilire nella combinazione di essi l' indole e natura d' ogni metro?

guitar alla cieca il poeta. La qual cosa non s' osserva da noi, poichè ignorandosi nella nostra poesia la quantità sillabica, e badando per la formazione del verso al sòlo numero di esse sillabe, la misura musicale fa tutto da se, e poche volte va d'accordo colla poesia. Per esempio, se si dovesse metter in musica questo verso di Virgilio

*Dulces exuviæ dum fata, Deusque sinebant.*

e quest'altro d'Annibal Caro, che gli serve di traduzione

*Spoglie, mentre al Ciel piacque, amate e care.*

egli è chiaro, che al maestro resterebbe pochissimo da fare nel primo, poichè, trovando di già misurata ogni sillaba, non doveva far altro che impiegar quattro tempi nella parola *dulces* composta di due lunge, due nell'*ex*, un solo nell'*u*, un altro nel *vi*, e così per tutto il verso di mano in mano, al fine del quale si troverebbe esattamente aver corrisposto al pensier del poeta. Tutto ciò, che il musico poteva metter del suo, era il movimento più veloce o più tardo: sebbene anch'esso veniva indicato dal poeta o col senso delle parole esprimenti lentezza, e velocità, oppure col vario intreccia-

men-

mento dei ritmi, i quali guidavano la misura. Non così accade nell' italiano, poichè non sapendo se la sillaba *spo* sia più lunga o più breve della sillaba *gli* o della sillaba *e*, non sa precisamente se alla prima corrispondano più o meno tempi che alla seconda, e alla terza. Si vede non per tanto costretto ad abbandonare la poesia per badare al valor delle note musicali, le quali non avendo nella collocazion loro altro regolatore fisso, che il solo arbitrio del musico, formano di per se un ritmo musicale distinto per lo più dal poetico, e non poche volte contrario. Lo che si vede da ciò, che sovente la stessa composizion musicale produce il medesimo effetto applicata a parole di sentimento intieramente diverso, siccome notarono alcuni nel famoso monologo di Armida di Giambattista Lulli, e nello *stabat mater* del Pergolesi.

Quindi è, che in vece di formar, come si dovrebbe, un unico e solo linguaggio, in vece di concorrere unitamente al medesimo effetto, che è quello di risvegliar nell' animo una cotal sensazione o imagine, nascono all' opposto due linguaggi diversi, quello cioè del poeta, e quello del musico, ciascuno dei quali, cercando vestir-

stirsi di bellezze sue proprie e indipendenti dall' altro, ha posto quel rilevante divario, che pur sussiste nei nostri moderni sistemi ad onta degli sforzi di tanti uomini illustri, che vi si sono affaticati per levarlo di mezzo. E ciò, che si dice della poesia rispetto alla musica, si dice ancora della musica strumentale rispetto alla vocale, cioè che vicendevolmente si nuocono per voler ciascuna primeggiare da se, sottraendosi dalla dipendenza della sua compagna.

So, che i fautori della moderna musica, alla testa de' quali fa d' uopo metter il Signor Don Saverio Mattei napoletano ( nome caro alle lettere ed alla sua patria ) (*a*) mostrano di far poco conto del vantaggio, che avevano gli antichi nel regolamento del tempo, quasi che simili finezze non siano necessarie atteso l'attuale sistema della lingua e della poesia italiana. Ma parlando in tal guisa qual idea si formano essi della imitazion poetica e musicale ? Ignorano forse, che queste non producono il loro

(*a*) Dissertazione sulla poesia degli Ebrei, e dei Greci c. 9. n. 6.

loro effetto se non in quanto rappresentano simultaneamente all'anima una medesima sensazione o immagine? Che dove la misura non s'accorda esattamente colle parole queste dicono una cosa allorchè la frase musicale ne esprime un altra, e che un medesimo oggetto rappresentato sotto due aspetti differenti altro non fa che dividere l'attenzione dello spirito senza fissarla? Non s'accorgono essi, che dove la lingua non ha una prosodia regolare e stabile, la misura musicale debbe anche partecipare di siffatta irregolarità? Che mal si può accordare il valor delle note ove le sillabe prive siano di quantità determinata? Che il movimento ed il tempo mancheranno della dovuta precisione se vogliono tener dietro alle parole? Che al più solo potranno averla nei concerti puramente strumentali, cioè nel genere meno perfetto della musica, siccome quello, cui manca il principal fonte della energia, che consiste nella espressione di qualche individuale concetto dell'animo? Che a motivo di cotal incertezza il musico si vede sovente costretto a cangiar di misura, principalmente in quei luoghi dove gli intervalli della voce essendo meno marcati, e conseguentemente

te più veloce la pronunzia, le note non possono seguitar l'ordine delle sillabe? E che nelle arie stesse dove il riposo della voce sulle rispettive vocali è più durevole, e più facilmente possono accomodarsi le note, troppo è grande tuttavia l'incertezza del compositore nel numero delle note, che a ciascuna sillaba dee corrispondere, e nei tempi, che debbono impiegarsi nel proferirle? Però la mancanza di prosodia esatta è un vero e positivo difetto nelle nostre lingue, il quale per l'influenza, che ha nella musica, spiega altresì sufficientemente le cagioni della sua diversità rispetto all'antica, dove per molti secoli non si conobbe l'uso delle *prolazioni*, ovvero sia d'affastellare più note sopra la stessa sillaba. Se prestiamo fede all'erudito Bochard, un siffatto costume fu tramandato a noi da quei poeti e musici antichi chiamati *Bardi* dai settentrionali, parola, che, secondo lui, significa in ebreo lo stesso che *cantar in suoni sminuzzati e rotti*. Non so se la conghiettura di questo erudito possa dirsi a bastanza fondata; dirò soltanto, che l'usanza è tale da non ismentire la sua barbara origine.

Ma che vo io parlando della mancanza di mi-

misura poetica quando la moderna armonia è tanto difettosa persin nella misura musicale? Acciochè questa fosse atta a produrre ogni genere d'espressione farebbe di mestieri, ch'ella potesse esprimere ogni e qualunque ritmo, o durazione relativa di tempo atto a svegliare un muovimento nell'anima. Così faceva la misura musicale presso agli antichi, la quale, essendo perfettamente modellata sulla prosodia poetica, rappresentava lo stesso numero di piedi ritmici che la poesia. La ricchezza non per tanto dell' una si comunicava alla sua compagna, dal che ne risultava la varietà prodigiosa dei ritmi non meno musici che poetici, onde lungamente abbiamo parlato di sopra. Ma qual è il numero di tempi, che ponno esprimere le misure musicali accettate da noi? Se si parla delle misure semplici, le quali non sono che due la dupla cioè, e la tripla, la prima non esprime che due soli tempi, e la seconda tre. Se si parla delle composte, queste non sono che quattro, cioè la quadrupla, ch'è una dupla doppia, la dodecupla, ch'è una dupla triplicata, le sestupla, ch'è una tripla doppia, e la noncupla, la quale è una triplicazione della tripla. La pri-

ma di esse misure esprime quattro tempi, la seconda sei, la terza altri sei, e la quarta nove. Ora egli è chiaro, che con siffatta divisione non si possono misurar molti ritmi, che attissimi sono a muover gli affetti. Con qual misura, per esempio, si renderebbero il giambo, e il trocheo, il primo de' quali costando d' una breve e d'una lunga, e l'altro d'una lunga e d'una breve, hanno per conseguenza bisogno d'impiegar tre tempi in due sillabe sole? Colla dupla? No, perchè questa divide il valore in due soli tempi. Colla tripla? Ma, così facendo, la musica viene a cadere in due massimi inconvenienti. Il primo di metter due note in una sillaba sola, lo che, slungando e distraendo la pronunzia più del dovere, fa che affatto si perda il senso delle parole; ed ecco l'origine del gran difetto del canto moderno, dove a motivo di non trovarsi la dovuta proporzione tra il numero delle sillabe e quello delle note, si spendono tal volta tre o quattro minuti nel profferire una vocale. Il secondo di non assegnare la loro individuale differenza ai ritmi, che costano di tre tempi, come sono il giambo, il trocheo, e il tribraco; poichè mi-

su-

surandosi tutti tre ad un modo, cioè con una tripla, rimangono fra loro indistinti. Nè sono il trocheo, ed il giambo i soli piedi esclusi dalla nostra misura, ma per le ragioni allegate finora anche gli altri, che dai grammatici vengono chiamati anfimacri, anfibrachi, e bachii, come ognuno può esperimentare da se tentando di ridurli all'odierno modo di misurare. Quanto ciò ne ritardi l'effetto lo sanno coloro, che hanno filosofato sull'origine, e i fonti della espressione musicale, e che conoscono altresì come una sola spezie di misura non può se non che con discapito della espressione rendersi comune ai mentovati piedi, ciascuno de' quali ha la sua individuale e privativa energia.

Non mancano di quelli, i quali stimano la nostra musica a bastanza ricompensata colla invenzione di comporre a più parti, e col ripolimento e perfezione, cui portata abbiamo l'armonia. Senza decidere se cotesta invenzione sia propria dei secoli moderni, e del tutto sconosciuta agli antichi ( questione oziosa, intorno alla quale non potremo assicurarci giammai, non ostante i molti e celebri Autori, che l'hanno trattata ): egli è chiaro, che la sua utilità almeno per la musica

tea-

teatrale è tanto problematica che poco o niun motivo abbiamo d'insuperbircene. Questa proposizione è tanto conforme alla esperienza, che Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, e Jacopo Corsi, allorchè vollero inventare la vera musica drammatico lirica, non trovarono a perfezionare la melodia mezzo più spedito di quello di sbandirne e screditarne il contrappunto allora regnante. (*) Se non è concepibile in qual guisa le voci diverse e gli strumenti cantassero tutti all'unisono nei cori degli antichi, più difficile è ancora l'immaginarsi come la moltipli-



(*) Le opinioni del Galileo, e del Caccini, sono state da me indicate nel capitolo quinto del Tomo primo, dove si trattò più diffusamente degli abusi del contrappunto. A cotali autorità aggiugnerò quella del Corsi, il quale chiama siffatta invenzione *quella spezie di musica tanto biasimata dai filosofi, e in particolare da Aristotile nell'ottavo delle politiche, appellandola artifiziosa, e non valevole ad altro che a venire in contrasto con gli emoli suoi, nè essere da uomo libero non avendo forza di mutare l'animo altrui a questo e a quel costume*. Discorso a Giulio Caccini sopra la musica antica, e il parlar bene inserito nelle Opere di Giambattista Doni. T. 2.

cità e varietà degli accordi, che richiede il contrappunto, possa produrre una determinata e individuale passione. Conciosiacchè ad eccitar questa fa di mestieri una serie di movimenti tutti dal principio sino alla fine conformi all'indole di essa, lenti, per esempio, ove si vorrà esprimere la maninconia, più spediti, dove si tratti dell'allegrezza, velocissimi poi ove della iracondia, e così delle altre affezioni dell'animo in guisa tale, che se fra loro si mischiano movimenti di diversa natura, non è possibile ottenere il desiderato intento, sendochè l'azione dell'uno viene scambievolmente distrutta dall'azione contraria dell'altro. Ora delle quattro parti principali, che costituiscono la nostra armonia equitemporanea, cioè il Basso, il Tenore, il Contralto, e il Soprano, il Basso, che è l'estremo più grave, e per conseguenza quello, che procede con moti più lenti, si congiugne nella stessa cantilena col Soprano, che è l'estremo più acuto, e che procede con movimenti più celeri: dalla qual congiunzione risulta una mischia, una opposizione di forze, che distruggono l'animo dell'uditore in parti contrarie senza fissarla ad un movimento determinato.

Quan-

Quanto si dice della moltiplicità delle parti si dice altresì della scelta degli intervalli, che sono in uso nella nostra armonia. Si riducono questi ( parlando de' semplici, onde si formano poi i composti ) all'ottava, le due settime, le due seste maggiore e minore, la quinta, la quarta, le due terze maggiore e minore, la seconda, il tuono, e il semituono. La natura intrinseca di essi intervalli, e sopra tutto di quelli, che entrano ordinariamente nell'armonia, vale a dire, l'ottava, la quinta, la quarta, le seste, e le terze, n'è, e ne debbe essere affatto diversa, poichè la modificazione del suono, che risulta da ciascuno, e conseguentemente l'azione fisica indi prodotta è proporzionale alla sua estensione, gravità, ed acutezza, le quali essendo rispettive in ciascun intervallo, differente altresì esser debbe l'effetto individuale, che ne vien generato. Ciò è tanto vero, che se in una cantilena fa il musico valere piuttosto una quinta, per esempio, che una terza, il risultato del suono e dell'effetto sarà conforme al tuono della quinta, e non della terza. Posto questo principio incontrastabile, facciasi la supsizione, che il Compositore debba esprimere

un sentimento di allegrezza, e che gli intervalli più a proposito per rappresentare siffatto sentimento siano le due terze. Egli è chiaro in tal caso, che la base fondamentale della modulazione dovrà principalmente raggirarsi intorno alle terze, che il movimento dovrà colla sua velocità aumentarne l'effetto, e che fra tutte le voci dovrà scegliersi quella del soprano come la più agile, e in conseguenza la più atta a significar l'allegrezza. Mentre la cantilena non si modulerà che all'unisono, le cose tutte anderanno a dovere, ma modulandosi secondo le leggi dell'armonia equitemporanea necessariamente avverrà, che le parti del Tenore, del Contralto, e del Basso procedano simultaneamente per gli altri intervalli mentre il Soprano corre successivamente per quelli delle terze, i quali essendo d'indole diversa dagli altri, e operando anch'essi secondo la propria disposizione, o rintuzzeranno la forza del tuono dominante, o faran nascere una cotal distrazione fra la voce principale e le aggiunte, che non potrà mai generarsi il dovuto effetto, per cui voglionsi, come abbiam veduto, movimenti omogenei. Non si niega, che da siffatto contrasto non possa per

opera d'un valente compositore cagionarsi talvolta una combinazione dei suoni, che diletti l'udito per la sua vaghezza ed artifizio e tale è appunto il merito intrinseco della moderna musica, dove l'arte d'intrecciare le modulazioni, la bellezza delle transizioni e dei passaggi, l'artifiziose circolazioni intorno al medesimo tuono, la maestria nello sviluppare e condurre i motivi, in una parola le bellezze estetiche dell' armonia sono pervenute ad un grado d'eccellenza sconosciuto affatto agli antichi; ma egli è indubitabile, che siffatto artifizio non è atto ad eccitar le passioni, e che l'intrinseca ripugnanza, che regna nel sistema della nostra armonia ( ripugnanza nata dal comprendere insieme più spezie contrarie di movimento ) le toglierà sempre mai il diritto di gareggiar colla greca nella quale siccome non trovavansi le squisitezze armoniche della moderna, così non si trovavan nemmeno le sue contraddizioni; il tutto era anzi al suo scopo maravigliosamente diretto.

Il grande svantaggio della nostra musica è non per tanto quello che qualunque principio di conmozione venga eccitato da essa verso un

tale oggetto è per sua natura indeterminato e generico, non individuale e preciso. Ciò si ricava, oltre l'intrinseca contrarietà, che abbiamo provato esistere nell'armonia, anche dalla natura stessa della cantilena o composizione, la quale a eccezione del tuono principale, che varia secondo l'indole del motivo, in tutto il restante è costretta a prevalersi di que' tali elementi, che sono gli stessi, per esprimere ogni e qualunque spezie d'affetto, ma che dovrebbero variarsi a misura del bisogno e delle circostanze. Dovrebbe, per esempio, la nostra composizione essere obbligata, come lo era la greca, a scegliere non solo gli intervalli in genere tra il grave e l'acuto, ma gli intervalli in ispezie di maggiore o minore estensione secondo il carattere della cantilena, non solo la voce, ma la voce determinata in quel tal dato grado d'intensione o di remissione, non solo i ritmi procurati in generale dalla misura, ma i ritmi specifici proprj in tal modo di quella passione che non potessero trasferirsi a verun'altra, non solo la tendenza vaga della cantilena verso un tale oggetto, ma la tendenza individuale altresì di tutte quante le parti, che la compongono.

Ma

Ma fintantochè il movimento totale verrà in qualunque composizione accompagnato da movimenti parziali, che ne distruggon l'effetto, fintantochè i minimi componenti dell'armonia non avranno fra loro un essenziale e perfetto combaciamento; fintantochè non si leverà di mezzo quella opposizion negli estremi inerente ed intrinseca al nostro sistema musicale; fin tanto in somma che non ripiglieremo il metodo antico, ch'era quello di dirigere la sua azione verso d'un solo punto; noi avremo un bel vantare la nostra musica, e dileggiare quella dei Greci, ma la verità, ch'è sempre la stessa malgrado il sorriso della prevenzione e i sofismi della pedanteria, ci farà vedere, che noi non abbiamo della musica fuorchè la parte più materiale e meno importante, che non conosciamo lo spirito vivificante, che l'animava altre volte, che non possiamo scontrare in essa la vera espressione se non rare volte, e per puro accidente, che quale noi la coltiviamo non è atta in se stessa a produrla, e che finalmente cotesta facoltà incantatrice e prodigiosa non è presso ai moderni, come lo dice a chiare note il celebre

Tartini, (*) se non *l'arte insignificante di combinare i suoni*.

Ricercata filosoficamente l'intima differenza, che corre tra il nostro sistema musicale e quello degli antichi, e indicati in generale gli inconvenienti annessi alla nostra armonia; pare, che la serie di ragioni addotte fin quì bastar dovesse a pienamente confermare il mio assunto. Ma siccome nel numero dei lettori haccene ancora di quelli, che facendo professione di vivere eternamente attaccati ai pregiudizj della lor nazione e del loro secolo, come le cariatidi al piedistallo delle statue, m' accuseranno di troppa baldanza per aver osato chiamar in giudizio la moderna musica; così a costoro incapaci di sentir per se stessi la forza d'una pruova, fa d'uopo venir avanti coll'autorità spezie di argomento, che l'inerzia adotta volentieri perchè la dispensa dal ragionare, e che il pregiudizio accarezza talvolta a fine di nasconder colla stima, che mostra verso le opinioni d'un solo, il disprezzo, che ha per la capacità di tut-

(*) Trattato di Musica p. 145.

tutti gli altri. Sentano essi adunque parlare due Scrittori cogniti alla Europa non che alla Italia per la loro perizia nelle scienze musicali, e che non possono venire accagionati di giudicare senza cognizione di causa. Il primo è il celebre Padre Martini, il quale sembra avere epilogato nel testo seguente quanto da me è stato detto finora intorno alle due musiche. *La loro Musica* ( parla dei Greci ) *era finalmente e precipuamente diretta a muover gli affetti dell' animo, dove la nostra ha per iscopo principalmente l' allettare e pascere il senso, e a trarre in ammirazione gli ascoltanti mercè la finezza dell' arte praticata in tutte le sue parti. Che se qualche rara volta giugne la nostra musica a muovere qualcuno degli affetti, per esser caso raro, ci fa conoscere, che ella intrinsecamente, e di sua natura non possiede codesta attività.* (*) Il secondo è il famoso Marcello, che nella prefazione alla sua Parafrasi musicale sopra i primi venticinque salmi parlando di tutte quelle cose, che nella musica greca con-

cor-

(*) Storia della Musica T. 3. p. 434.

correvano ad eccitar le passioni, si spiega in tal guisa. *Ma quanto poi siano queste in oggi tolte a noi da nuovo costume, o trascuratone l'uso di esse, egli è ben facile da comprendersi dal non udirsi che appena o di rado da canti nostri, benchè da varj consonanze copiosi, e di varj movimenti e leggiadri produrre nell' animo nostro qualche menoma parte di quelli antichi tanto ammirabili effetti, i quali a chiunque odali raccontare sembrar convengono più tosto favole che veri.* (*)

CA-

(*) Estro poetico-armonico Tom. 1, p. 4.

## CAPITOLO DECIMOTERZO.

*Cause particolari della decadenza attuale dell' Opera. Prima Causa. Mancanza di filosofia nei Compositori. Difetti nella composizione. Riflessioni sull' odierno uso della musica strumentale. Esame dei recitativi, e delle arie.*

Gl'inconvenienti annessi al nostro sistema musicale non impedirono ai compositori il creare delle bellezze parziali, e il condurre ciascuno dei rami del melodramma al grado di perfezione, ond'era capace. Se l'odierna musica non ha più per iscopo quel fine morale, cui la conducevano i Greci, e se tutte le parti, che concorrono a formar lo spettacolo, non hanno fra noi quella relazione e congegnamento totale, che fra loro avean messi la lunga usanza di molti secoli, e lo scambievol rapporto ajutato dalla legislazione; può quella, non ostante, adattarsi mirabilmente all'oggetto, che si propone, ch'è di lusingar il senso con vaghe e brillanti modulazioni, e possono queste ridursi ad una certa unità, la quale se non appaga del tutto la severa ragione, basta nullameno per sedurre l'immaginazione con una illusione aggradevole.

Al-

Alcuni compositori italiani, e non pochi ancora fra i moderni poeti hanno fatto vedere in pratica ciò, che la filosofia pronunziava da lungo tempo come certissimo, cioè che le modificazioni del Bello sono assai varie, che i fonti del diletto nelle belle lettere e nelle arti non furono dagli antichi pienamente esauriti, che la barbarie dei nostri metodi era capace di dirozzarsi fino ad un certo punto e ringentilirsi, e che da un sistema diverso da quello dei Greci potevano gli sforzi del Genio far iscaturire nuove sorgenti di vero, d'intimo, e di non mai sentito piacere. Così dallo stato svantaggioso, in cui si trovava la musica in certi secoli, e dall' ignorar la maniera d'applicarla alla poesia nacque la tragedia recitabile, preferibile a molti riguardi alla cantata; così dalla perdita dell'antica prosodia nacque la rima, che sì maraviglioso diletto ci porge ne' poemi dell' Ariosto, del Camoens, e del Tasso, come nei versi di Boeleau, di Pope, di Garcilaso, e di Racine; così dalla strana confusion di più voci nelle musiche ecclesiastiche vennero le sublime composizioni del Palestrina, del Carissimi, del Marcello, e del Hendel; così finalmente dalle roz-

ze rappresentazioni fatte nel Pra della Valle, ovvero in Firenze nel Calen di Maggio sorsero in seguito gli spettacoli fino a farci sentire le maraviglie d'un Vinci, d'un Pergolesi, d'un Jumella, e d'un Metastasio.

Ad altre cagioni oltre le accennate fa di mestieri non per tanto appigliarsi volendo esporre i motivi della dicadenza attuale dell'Opera italiana. Se non si può legitimamente pretendere che il compositore, il musico, il poeta, ed il ballerino diano alle rispettive lor facoltà la forma stessa, che avevano venti secoli a dietro, si può bensì con ragione esiger da essi, che non isformino quella, di cui lo stato loro presente le rende capaci. Colpa è di loro la niuna rassomiglianza, che ravvisa lo spettatore fra la Natura, che doveva imitarsi, e le Belle Arti, che promettono d'imitarla. Colpa è di loro lo sconcerto e disunione, che regna nel tutto, e gl'infiniti abusi, che hanno preso piede in ciascuno di questi rami in particolare. Colpa è di loro la mancanza d'illusione e di verosimile, che vi trasparisce, e che rende sconnessa, grottesca, e ridicola la più bella invenzione dell'umano spirito. Nè giusto sarebbe incolpare le

arti

arti pe' i difetti degli artefici. Perlochè avendo io divisato di far conoscere ne' seguenti capitoli quanto questi abbiano contribuito alla totale rovina del melodramma, e incominciando presentemente dalla composizione, io dico, che il primo e capitale difetto dell'odierna musica teatrale è quello di essere troppo raffinata e poco filosofica proponendosi solamente per fine di grattar l'orecchio, e non di muovere il cuore, nè di rendere il senso delle parole, come pur dovrebbe essere il principale ed unico uffizio della musica rappresentativa. E non altrimenti avverrà finchè si tralasci l'imitazione della natura, il vero, il grande, il patetico, il semplice per correr dietro alle bambocciate, alle caricature, e a' falsi ornamenti. Si lodano bensì dai maestri dozzinali, ma non si studiano, non s'imitano le opere dei sommi compositori della trascorsa età; ciascuno vuol esser originale da se, ed aprirsi delle vie novelle, le quali non trovandosi se non se nella ricerca della natura, ch'essi non conoscono, e nella profonda meditazione, di cui sono incapaci; la loro invenzione ad altro non si riduce che ad uno stile capriccioso, ad un falso raffinamento, che lusinga

la loro vanità, e che rovina intieramente la musica.

A fine di vedere se sia, o no, esagerata la mia proposizione entriamo in un qualche esame intorno al metodo, con cui si lavora in oggi la musica delle Opere, cercando di farlo con quella imparzialità, che si conviene ad un filosofo, il quale non iscrive mosso dall'odio o da connivenza per chicchesia, ma per solo amore del vero. E guardiamoci bene di non avanzar cosa, che appoggiata non venga sulle eterne e generiche idee di quel Bello ideale, innanzi a cui spariscono i pregiudizj, come le nebbie dardegigate dai raggi del Sole.

E incominciando dall'uso, che si fa generalmente della musica strumentale, pare a me, che la perfezione, alla quale si è voluto condurre dai moderni da mezzo secolo in quà abbia contribuito non poco alla rovina della espressione nel melodramma. Ne' tempi felici dei Leo, dei Pergolesi, e dei Vinci l'attenzione di que' sommi maestri era unicamente rivolta a far valere il canto e la poesia, e non gli stromenti, avvisandosi con gran giudizio, che, questi altro non essendo che una spezie di commento fatto

sul-

sulle parole, era una stoltezza da non sopportarsi che primeggiassero essi sulla voce e sul sentimento, come non potrebbe non tacciarsi d' ignoranza un grammatico, che dasse maggior pregio alle illustrazioni di Servio, o de la Cerda, sulla Eneide di Virgilio che non al testo istesso del divino poeta. Tutta l' energia della musica era riposta allora nella espressione delle parole, e l' orchestra non faceva che accompagnarle sobriamente e sotto voce per il comune. Siffatta semplicità non piacque lungo tempo al Pubblico incostante, nè ai capricciosi maestri. S' accrebbe il numero e la qualità degli strumenti, gli accompagnamenti divennero poco a poco più ricchi, l' orchestra acquistò maggior forza e vigore fra le mani principalmente del Buranello, dell' Hass, e del Jumelli, i quali seppero, non ostante, conservarla senza dar negli eccessi, stimando, che la musica strumentale esser dovesse per la poesia (*) ciò che per un disegno ben ideato la vivacità del colorito,

o il

(*) Gluck nella Prefazione alla musica dell' Alceste.

o il contrasto animato de' lumi, e delle ombre per le figure. L'uso ne fu portato più avanti dal Lampugnani compositor milanese, che rivolse a siffatto oggetto tutta la sua attenzione. Dal Lampugnani in quà questa parte del melodramma ha ricevuto degli accrescimenti, che oltrepassano ogni credenza. Si è moltiplicato all' eccesso il numero dei violini, si è dato luogo nella orchestra a gli strumenti più romorosi. I tamburi, i timbali, i fagotti, i corni di caccia, tutto è ivi raccolto a far dello strepito. Si direbbe, che qualcheduna delle arie, che si sentono accompagnate in simil guisa fosse un azzuffamento di due eserciti nemici in un campo di battaglia.

Tra il fracasso dell'armonia, tra i tanti suoni accavallati l'uno sopra l'altro, tra i milioni di note, che richieggono il numero e la varietà delle parti, qual è il cantore, la cui voce possa spiccare? Qual è la poesia, che non rimanga affastellata ed ingombera? Molto più dacchè un altro vizio non minore di questo è venuto di mano in mano prendendo piede, cioè la spessezza della note. Queste negli antichi spartiti erano grandi, e largheggiavano assai ne-

gli spazj, onde aperti riuscivano i suoni, vigorosi, e distinti. Al presente sono esse così minute che non hanno luogo a fare una impressione durevole, nè servono ad altro che a snervare, a così dire, la forza del suono spezzandolo in parti troppo deboli perchè troppo leccate; nella stessa guisa, che l'eccedente uso dei diminutivi nello stile rende molle di soperchio e stemperata la poesia. (*) Inoltre, succedendosi così affollate e con tanta rapidità, affogano la voce del cantore in maniera, che poco o nulla si sente dagli uditori. Ed ecco che in vece di andar insieme la musica vocale e la strumentale, in vece che la strumentale serva di appoggio alla vocale, come richiederebbon l'ordine e la natura, quella al contrario confonde questa, potendosi dire a ragione, che sono gli strumenti che cantano, non già il cantore. Ognun vede da se quanto nuoca cotal difetto alla illusione dello Spettatore; imperocchè altro egli non sen-

(*) Oggidì può dirsi dello stile, che regna nella musica, ciò che Seneca diceva dello stile di Mecenate: *laudem suam corrupit orationis portentosissimæ delitiis.*

sentendo che il romore degli stromenti, nè sapendo a quali parole, a quai sentimenti si riferisca tutta quella armonia, la serie di sensazioni, che si svegliano in lui, diviene inutile, perchè priva d'oggetto. Allora non trova più verosimiglianza o interesse nell'Opera di quello, che troverebbe in un semplice concerto. E allora ci va egregiamente il *suonata, che vuoi tu?* del Fontenelle.

Non è difficile il rintracciarne i motivi di codesto progressivo accrescimento della musica strumentale. L'arte del suono è stata coltivata dipersè in Italia e in Germania da uomini eccellenti, che hanno saputo ritrovar in essa bellezze inusitate, e novelle modificazioni di gusto. Alla soavità e dilicatezza, che spiccano nelle composizioni italiane, si è saputo innestare la novità de' passaggi, e lo stile agiato e corrente, che proprio sembra di alcune scuole tedesche, fra le quali campeggia quella del celebre Giovanni Stamitz, Boemo di nazione, scrittore fecondo e rapido di fantasia inventrice, di prontissimo ingegno, e che tra i suonatori ottiene il medesimo luogo che Rubens tra i pittori. Queste bellezze parziali, alloppiando in

particolar modo gli orecchi dell'uditore, hanno fatto sì ch'ei cerca di gustarle separatamente dalle altre, e che non ritrova nella melodia vocale un compiuto diletto se non gli perviene ai sensi accompagnata dal colorito forte degli strumenti. Il quale riflesso fa più d'ogni altra cosa vedere quanto l'uso e il costume possano modificare le facoltà interne dell'uomo fino a creare in lui dei gusti fattizj opposti o diversi da quelli, che sono più conformi alla natura. Imperocchè egli è certo, che fra l'imitazione, che si propone la musica vocale, e quella, ch' è propria della strumentale, la prima è più fedele, più circostanziata, e più immediata che non è la seconda, dove la distanza tra la maniera d'imitare e l'oggetto imitato è assai grande a motivo di non imitarvisi le cose se non se in maniera troppo vaga e generica. Di modo che non si discernerebbe punto l'individuale argomento, che gli strumenti prendono a dipignere, se le parole non venissero in ajuto del suonatore facendone la dovuta applicazione dei suoni a qualche caso particolare, indicandone le circostanze, e i principali lineamenti additandone. Se si dovesse rappresentare sulla scena liri-

ca quello squarcio mirabile della Eneide, allorchè Didone si vuol uccidere di propria mano col ferro lasciatole in dono dal traditore Enea, (*) il compositore non potrebbe significare l'attuale situazione di quell'anima lacerata se non se con un mormorio cupo ed agitato delle corde più basse, col suono piagnente degli stromenti da fiato, con modulazioni rapide, veloci, e precipitate, le quali, imitando i fenomeni, che accompagnano la terribile maestà della natura nelle tempeste, o negli sconvolgimenti dell' Oceano, facciano per comparazione comprendere il morale scompiglio, in cui si trova la disperata Didone

. . . *magnoque irarum fluctuat æstu.*

Ma siffatti colori non convengono a quel quadro soltanto. Qualunque eroe, qualunque eroina si trovi nello stesso caso verrà dagli stromenti dipinta nella guisa medesima. Que' tratti principali, que' contorni decisivi, che caratterizzano le figure, rimangono affatto indistinti. E



(*) . . . *ensemque recludit*
*Dardanium, non hos quæsitum munus in usus.*

le circostanze particolari, che danno sì gran mossa e vivacità alla eloquenza di Virgilio, come sarebbe a dire, le strane vicende per le quali è pervenuto quel ferro da i campi di Troja fino ai lidi di Cartago, il diverso fine, cui serbavalo Enea, lo sfortunato e miserabil uso che ne fa Didone, l'eccesso di passione, che la guida a troncare sì lagrimevolmente i suoi giorni, l'avvenenza, le grazie, e le altre ragguardevoli doti, che degna rendevano la bella regina d'assai più lieto destino, i benefizj renduti da essa al principe Trojano, e l'ingratitudine imperdonabile di costui verso una principessa cotanto amabile, mille altri aggiunti in somma, che feriscono, a così dire, il cuore a colpi raddoppiati, e dall'aggregato de' quali risulta poi nello spirito quella sensazione complessa, che ci intenerisce, e ci attacca agli oggetti imitati; tutto ciò, io dico, è intieramente perduto per gli strumenti. E questa è la cagione altresì, per cui le suonate, le sinfonie, i concerti, e gli altri rami di musica strumentale di rado, o non mai svegliano in noi quel vivo interesse, che sogliono destare il canto e la poesia, le quali esprimendo una qualche pas-

sione determinata, che si contempla dall'anima in tutti i suoi aspetti, eccita in noi altrettanti motivi di attaccamento verso l'oggetto di essa quante sono le individuali circostanze, che vi si scorgono.

Metastasio (chi lo crederebbe?) il gran Metastasio ha colle sue liriche bellezze contribuito a propagare il medesimo difetto. Le molte comparazioni, che arricchiscono le sue arie, e che tante e sì leggiadre pitture contengono degli oggetti fisici della natura, hanno per necessità dovuto aprire un vastissimo campo all'uso, varietà, e forza degli strumenti. Il suo spirito dotato, a così dire, di un tatto squisitissimo per presentire i diversi effetti della musica, ha saputo a maraviglia distinguere ciò, che poteva esprimersi colla voce da ciò, che dovea rappresentarsi principalmente dalla orchestra. Egli ha conosciuto, che siccome non ogni inflessione, non ogni accento della umana favella era da imitarsi dagli strumenti, così non era proprio del cantore l'esprimere ogni o qualunque imagine. Gli oggetti dell'universo agiscono sopra di noi in mille maniere, che la melodia vocale non può, per quanto si faccia, perfettamen-

te imitare. E il movimento progressivo, e la quantità, e l'odore, e il calore, e il sonno, e la quiete, e le tenebre, e cent'altre qualità or positive or negative dei corpi non si esprimono in veruna guisa col canto, di cui solo è proprio l'afferrar la voce della passione, e i tuoni elementari dell'umano discorso. Dirà il poeta con molta leggiadria:

*L'aura, che tremola*
*Tra fronda e fronda;*
*L'onda, che mormora*
*Tra sponda e sponda,*
*E' meno istabile*
*Del vostro cor.*

Ma come verranno rappresentate dal cantore il dolce sibilo, il susurro blando, e lo scherzevole tremolìo di quel venticello, che soavemente romoreggia tra le frondi? Quai trilli, quai gorgheggi potranno rendere il placidissimo scorrere, il fuggire, il ripiegarsi, il vivace gorgogliar di quell'onda fra le rive? Certo è, ch'egli farebbe schiamazzar dalle risa tutta l'udienza, se accingersi volesse all'impegno di esprimer colla sua voce tai cose. Lo stesso dico s'egli prendesse a rappresentare i mugiti d'un mare agi-

tato,

tato, gli urli dei mostri vaganti per le foreste, il romore del tuono, il cupo chiarore dei lampi, l'albeggiare della rosata aurora, e l'armonioso canticchiare degli augelli. Siffatta incombenza s'appartiene piuttosto agli strumenti, i quali per la varietà e configurazione loro diversa, onde capaci riescono di combinazioni più numerose di suono, possono più acconciamente imitare le diverse proprietà sonore dei corpi.

Ad essi appartiene altresì il servire di supplemento alla voce umana nella espressione degli affetti. Il canto non basta più volte per far capire agli uditori tutta l'agitazione, onde vien lacerata l'anima del Personaggio. Havvi degli accessorj nelle passioni, dei contrasti fra le idee, delle alternative fra i sentimenti, dei silenzj, che nulla dicono, perchè si vorrebbe dir troppo, delle circostanze dove si bramerebbe d'avere cento lingue per palesare con esse la folla e il tumulto delle sensazioni interne, onde siamo la vittima. In tali occasioni la strumentale è una spezie di nuova lingua inventata dall'arte affine di supplire all'insufficienza di quella, che ci fu data dalla natura. Zenobia scaccierà via dalla sua presenza l'amato Tiridate, perchè la

sua

sua virtù la costrigne a levarsi dagli occhi un sì caro e sì pericoloso oggetto, ma nell'atto di profferire colla bocca il fatale decreto gli strumenti coi loro suoni non altro spiranti che tenerezza ci faranno intendere quanto costi al cuor di Zenobia quel rigore apparente. Dirà lo sdegnato Giasone a Issipile

*Muori, se vuoi morir, ma muori altrove.*

ma l'orchestra dirà all'afflitta principessa in altro linguaggio, che quella barbara sentenza

*Sulle labbra gli sta, ma non sul cuore.*

Mandane vorrà farla da eroina con Arbace, e rimproverandolo del suo tradimento gli dirà

*No, non ti credo, indegno.*
*Dimmi che un empio sei,*
*E allor ti crederò.*

ma gli strumenti toglieranno, a così dire, il velo a quella finta alterezza, e faranno capire agli uditori, che v'ha un'altra voce dentro di Mandane, la quale risponde

*Odiarlo, oh Dio! vorrei,*
*Ma odiarlo, oh Dio! non so.*

così nelle interrogazioni, che l'uomo appassionato fa sovente a se medesimo, nelle apostrofi agli oggetti inanimati dell'universo, e in cent'

altre

altre occasioni la musica strumentale si rende necessaria o per aumentar l' espressione, o per maggiormente sviluppare la sensibilità, o per supplire alla scarsezza della vocale, o per imitar molte cose, che cadono direttamente o indirettamente sotto il governo della musica. L' uso dunque delle similitudini assai frequente in Metastasio, e la varietà di situazioni, che somministrano i suoi drammi, hanno contribuito al medesimo fine. (*)

Da cotal lusso nell' applicazione della musica strumentale si deducono alcune conseguenze di pratica oltre le indicate di sopra, le quali non fia inutile osservar brevemente. La prima si è la difficoltà, che apparisce nel combinar fra loro tante parti diverse subordinandole in maniera che ne risulti un unico suono principale senza che

(*) Chi volesse sapere i fonti onde la musica strumentale ritrae la sua imitazione, gli troverà rintracciati con molta sensatezza e filosofia in due belle lettere, che intorno alla musica imitativa dell' Opera ha inserito negli Opuscoli scelti di Milano il Dottore Matteo Borsa Mantovano.

che i suoni parziali confondano il dominante, o si facciano sentire separatamente da esso, o producano un effetto differente da quello, che si pretende. Diffatti pochi sono que' maestri, che sappiano diriggere il movimento di tutta l' orchestra al gran fine della espressione, e cavare da esso solo l'utilità, che si potrebbe per rimettere, eccitare, trasfondere, e variar le passioni. Pochissimi poi, che sappiano dare a ciascuna delle parti principali, che compongono l' armonia, quel particolare andamento, che le si converrebbe a preferenza d'ogni altro. Eppure dalla opportuna distribuzione di esso movimento ne risulterebbe il massimo effetto possibile. La cagione si è, perchè essendosi osservato, che quando il tuono fondamentale vibra una volta, l'ottava di esso tuono ne vibra due volte, la duodecima tre, e così via discorrendo, egli è chiaro, che se il compositore saprà donare alle parti, che suonano cotali intervalli, un muovimento, che s'accordi col numero, e colla natura delle vibrazioni loro, il risultato del suono sarà più vigoroso, perchè composto dall'unione di tutti gli elementi, che lo compongono, e l'effetto indi prodotto sarà più confaccente alle

leg-

leggi dell'armonia, e per conseguenza più musicale.

La seconda è quella ridondanza eccessiva di accordi, quel pleonasmo, a così dire, di sensazioni, con cui si vorrebbe accompagnar le parole, onde in vece di rinvigorir l'espressione, altro non sì fa che indebolire l'effetto, poichè, siccome s'accennò nell'antecedente capitolo, la simplicità che richiede la musica vocale ad ottener il suo intento, viene distrutta dall'apparato armonico che esige la strumentale, la quale, essendo imperfetta nella sua imitazione, debbe ricompensare cotal mancanza coll'artifizio dando all'orecchio tutto ciò, che non può concedere al cuore. Come fanno appunto quelle donne, le quali, veggendo dalle ingiurie del tempo sfrondarsi a poco a poco sulle loro guancie le fresche rose e vivaci, che rallumavano i desiderj dell'amante, cercano pure nelle studiate maniere, e nella licenza de' voluttuosi atteggiamenti un riparo al successivo mancare delle loro attrattive.

La terza è quella smania d'introdurre dappertutto l'uso degli stromenti separati dal canto, e principalmente nei ritornelli. Per cosa del

mon-

mondo non si leverebbe dal capo ai maestri l' usanza di premettere a qualunque aria la sua piccola sinfonia o concertino. Facendo altrimenti crederebbonsi banditi dal consorzio degli uomini, e scaduti per sempre dalla protezione del Nume, che presiede ai musicali piaceri. Ma, s' avessero eglino ricavati i principj dell' arte loro non da una sciocca e ridicola usanza, ma dagl' intimi fonti della filosofia, si sariano agevolmente avveduti, che se bene convenga tal volta far precedere il ritornello, non perciò sempre e in ogni occasione diventa opportuno. Quel proemio musicale maneggiato a capriccio introduce fra l'aria e il recitativo un divario troppo marcato e conseguentemente troppo contrario alla illusione. Lo spettatore non può a meno di non riconoscere l'inganno, sentendo il cantante, che rallenta all'improviso il corso della passione, che sospende e tronca il pendìo naturale del periodo per dar luogo agli strumenti; dovechè il sano giudizio vorrebbe, che il passaggio dal recitativo all'aria fosse naturalissimo e pressochè insensibile. La famosa legge di continuità, cui il famoso Boscovich applicò sì felicemente alla fisica, è non meno rife-

ribile

ribile alle produzioni dell'arte che a quelle della natura. Che si direbbe d'un cotale, che, camminando lentamente per via, si mettesse ad un tratto a spiccar salti e cavriuole? Ognun crederebbe, che il povero galantuomo uscito fosse di senno. Ora tali sembrano a me que' maestri, che senza consultar prima il buon senso, senza la debita graduazione e preparamento fanno all'improviso passaggio da un recitativo andante e negletto ad una sinfonia in forma. Cotal usanza non può rendersi opportuna se non quando serva a mantenere o spiegare i muovimenti che lascia nell'anima la passione, o sentimento compreso nel recitativo. Attalchè la sinfonia non sempre dovrebbe essere un preambolo dell'aria, ma deve e può essere talvolta una continuazione o conseguenza del senso anteriore. E quando pur si riferisca alle parole, che vengono doppo, non dovrebbe premettersi fuorchè nel caso che l'aria o per esser lirica, o per non trovarsi intimamente innestata col senso del recitativo, o per comprendere un movimento inaspettato, o perchè esprime la via tenuta dall'intelletto, o dalla passione da una riflessione in un'altra differente, ha bisogno di

esposizione preliminare. Ma perchè premetterlo a tante arie piene d'affetto, le quali hanno stretta relazione col senso anteriore? Perchè frapporlo quando il differire sarebbe inopportuno attesa la natura della passione? Perchè non entrar subito in materia senza far pompa d'armonia inutile?

La quarta osservazione, che può in qualche modo riferirsi all'antecedente, riguarda l'apertura, onde si dà incominciamento al dramma. Non già ch'io non lodi l'usanza di suonar gli strumenti avanti che sortano i personaggi, la quale mi sembra necessaria non che opportuna a sedar il confuso mormorio degli uditori, a svegliar la loro attenzione, e a preparar gli animi al silenzio ed alla compostezza. Condanno bensì, che i maestri non abbiano cavato da siffatto principio tutti i vantaggi, che ne potevano, e che riflettuto non abbiano qualmente la sinfonia preliminare, oltre l'eccitar la curiosità dell'udienza, ha per iscopo eziandio l'esporre come in breve argomento l'indole dell'affetto, che regnerà nella prima scena. Dico nella prima scena, giacchè non saprei convenire col Conte Algarrotti, il quale è d'avviso che l'aper-

l'apertura esser debba una espressione o compendio di tutto il dramma. Bisogna aver filosofato assai poco sulla natura della musica per non avvedersene, che cotal sinopsi od epitome musicale diviene in pratica pressochè impossibile ad eseguirsi, attesa l'indole vaga e indeterminata del linguaggio strumentale, che non può e non sa individuare alcun oggetto, e la difficoltà parimenti di accozzar insieme senza distruggerli altrettanti movimenti diversi e forse contrarj quanti sono i sentimenti, che risultano dal totale d'un dramma. E ciò nel breve spazio d'un quarto d'ora, che a fatica s'impiega nell'apertura. Se difficilmente si fanno intendere i musici ne' ritornelli, i quali sono l'esposizione d'un'aria sola, ci sarà da sperare, che riescano più chiari ed intelligibili nella esposizione di trenta e forse più scene? E se fa di mestieri, che l'uditore dopo aver sentita la sinfonia aspetti pur anco le parole per sapere, che quella, che giace colà svenuta sul sasso, è la fedele Aristea, che il giovane, che le sta al fianco tutto smarrito e piangente, è il generoso Megacle, che il personaggio, che sopragiunge inopportuno, è Licida, che le ridenti e deliziose

campagne, che appariscono in lontananza, sono quelle di Elide, e che i flutti, che vede luccicare tremoli e cristallini, sono le acque del fiume Alfeo, come potrà egli lusingarsi giammai di capire distintamente in un'apertura i diversi generi d'affetto, che debbono spiccare ne' tanti avvenimenti, che s'affollano, s'incalzano, e con tanta rapidità si succedono nell'Olimpiade? Di più: questo metodo condurrebbe ben tosto la musica teatrale ad una sgradevole monotonia, poichè avendosi a rendere la passione, che domina per tutto il dramma, l'uditore sarebbe costretto a sentire fin da principio quel gener medesimo d'armonia, che gli toccherà poi in sorte d'ascoltare sì lungo tempo, e che dee per conseguenza essere dal compositore sobriamente dispensato affine di non cadere nel vizio distruggitore d'ogni più squisito piacere qual è la sazietà. Ma o comprenda la sinfonia l'intiera azione, o si ristringa ad una sola scena, certo è, che nell'uno e nell'altro caso dovrebbe variarsi secondo che varia l'argomento, essendo diverso il suono, che mi dispone a vedere i trionfi d'Achille, da quello, che mi prepara a sentire le amorose smanie d'Issipile, quello che mi

dee

dee strappare le lagrime per l'abbandono di Gostanza nell'Isola disabitata da quello, che m'indicherà le frodi del figliuolo di Venere nell'asilo d'Amore. Ma non così addiviene in pratica, poichè a riserba di alcune lavorate da maestri bravi la maggior parte delle aperture, che si sentono tutte ad una foggia e d'un carattere, sono appunto come quelle lettere, che dagl'imperiti segretari si riducono ad una sola formola ricavata da qualche libro, o come gli autori del cinquecento, i quali tutti sospiravano alla platonica perchè talmente avea sospirato due secoli prima il Petrarca.

La quinta conseguenza è relativa al non osservarsi dai maestri colla dovuta accuratezza lo scambievole rapporto degli strumenti fra loro, e colla natura dell'oggetto, cui devono rappresentare. Anfossi nelle parole

*E fa co' suoi ruggiti*
*Le selve risuonar.*

ha fatto ruggire il suo leone al suono di flauti obbligati. Un altro maestro napolitano espresse il fracasso d'una tempesta con una sinfonia di bicchieri. Niente in oggi di più comune che il

mischiare degli strumenti, l'azione dei quali si distrugge a vicenda. I flauti, per esempio, il cui suono dolce e grazioso non dovrebbe servire che ad esprimere il soliloqio d'Amarilli, la dichiarazione d'amore di Mirtillo, l'*addio* di Cleonice, e in generale le affezioni amorose e soavi, s'accoppia nell'aria stessa col suono pieno e guerresco delle trombe, con cui si dovrebbono rendere le battaglie e i trionfi. La dolcezza dei primi non può far a meno che non nuoca ( come avviene sovente ) alla fierezza delle seconde, e non vi si avrebbono ad accoppiare insieme se non quando le parole presentano una situazione dove il marziale ardore vien temperato da qualche circostanza affettuosa ed allegra. Tale sarebbe il ritorno di Ezio fra gli applausi e l'allegrezza d'un popolo, che si vede per mezzo di lui liberato dal timore di Attila. Tale la sinfonia militare, che precede la venuta d'Alessandro non men superbo per la conquista dell'India che pel supposto amore di Cleofile.

Si pecca altresì frequentemente nel voler vestire di copiosi accompagnamenti le arie, che da se stesse abbondano d'espressione; laddove

il

il buon gusto insegnerebbe, che quando le parole sono talmente esprimenti che bastano esse sole a generare l'effetto, gli accompagnamenti divengono non solo inopportuni, ma nemici della verità musicale. Altro non si richiederebbe in tal caso che metterli all'unisono, e far giuocare utilmente il Basso.

Un altro svantaggio ancora mi sembra proprio dell'odierna musica strumentale, ed è l'aver ristretto di soverchio il numero delle modificazioni sonore escludendo dalle orchestre più sorta di strumenti, che sarebbero acconci a produrre a rinvigorir l'espressione. Rousseau ha sensatamente avvertito (*) che da niuno strumento si possono cavare tanti vantaggi quanti dal violone, perchè niun altro è così acconcio a render dei suoni analoghi a quelli degli altri strumenti. Suonato con forza imita il pieno delle trombe, suonato rimessamente, e con qualche delicatezza esprime le sordine e i flauti, col suo pizzicato rende in qualche maniera, benchè imperfettamente, il suono dell'arpa.



(*) Dictionaire. Artic. *Expression*.

Tutti gli strumenti, che si percuotono coll'arco, hanno più o meno la stessa proprietà derivante dalla diversa giacitura e tensione, che ricevono le corde dai tasti fino al ponticello, e da questo fino alla cordiera. Ed ecco il perchè gli strumenti da corda e da arco s'impiegano nella orchestra a preferenza degli altri, e servono come di fondamento all'armonia. Tuttavia siccome nè cotesti strumenti, nè quelli da fiato, che s'usano comunemente, bastano a soddisfare alla immensa varietà di suoni, che può somministrare l'arte drammatica, così mi sembra, che la nostra musica abbia con grave scapito rinunziato all'uso di non pochi strumenti, che a tempo e luogo adoperati farebbero un grandissimo effetto. Perchè, per esempio, non ammettere un organo nella orchestra, che, suonato in qualche occasione a solo, o fra gl'intervalli degli strumenti, o anche con un leggiero accompagnamento preparasse gli animi a sentir l'inno d'un ierarca ispirato, a vedere la tremenda apparizione d'un Nume, o a qualche sentimento di religione sublime, e profondo? Se così felicemente riesce nella musica sacra qual dubbio vi può essere che non riesca tal

vol-

volta nella musica drammatica? (*) Perchè non dar luogo più frequente alle Violette, le quali non avendo il suono così acuto come i violini, nè così grave come il Basso, ma, essendo intermedie tra quelli e questo, servirebbero ad unir fra loro con una certa continuità i suoni diversi, e sarebbero acconcie ad esprimere la tranquillità e la placidezza? Sopra tutto non posso a meno di non isdegnarmi colle moderne orchestre qualora vi veggo sbandita l'arpa quello strumento delizioso, le cui lunghe corde dolcemente vibrate, il cui suono tenero, armonioso e flebile m'ha cento volte strappate dagli occhi le lagrime, e gettato il mio spirito in una maniconia più soave di qualunque allegrezza. Io porto ferma opinione, che un'aria patetica cantata sul teatro da una bella voce col solo accompagnamento d'un'arpa e d'un flauto farebbe sull'udienza una impressione vieppiù profonda che non è quella delle arie più rinomate che



(*) Questa proposizione non è un mio sogno. Altre volte l'organo era in uso nelle orchestre. Il Conte Algarotti ne cita un qualche esempio.

si sentono in oggi eseguite con tutto il brillante sfoggio dell'armonia. Così almeno sono costretto a pensare dietro alla propria esperienza, qualora l'inconcepibile magia dei suoni da me in altri tempi sentiti non debba ripetersi dall' amabile Persona, che percuoteva lo strumento, la quale rientrata troppo immaturamente ne' regni della morte mi lasciò per ogni retaggio il dolore d'averla conosciuta così tardi, e la disperazione d'averla così tosto perduta.

Se non che non sono questi i soli difetti, che si commettono nelle moderne composizioni musicali. Ve ne ha di più sorta nella maniera d'eseguire i recitativi, intorno alla natura dei quali essendosi parlato in più luoghi di quest' Opera, e dovendosi parlare in altri capitoli, non mi tratterrò per ora se non quanto basta per far vedere la poca cura, che hanno i maestri di seguitar in essi la natura, e il significato delle parole.

Un massimo inconveniente del recitativo semplice italiano è quello d'essere troppo trascurato dai maestri, i quali contenti d'accompagnare di quando a quando la voce con un'arcata o circolazione del Basso, lasciano poi il restante

te in balìa del Cantore. Da ciò ne deriva, che or si rallenti or s'affretti sconciamente la pronunzia, che le parole perdano il loro effetto, e che non vi si scorga punto quella perenne e non mai interrotta continuità di declamazione, quel tuono musicale, che dee modellarsi prima sulla spezie di canto *suboscuro* ( come il chiama Cicerone ) proprio del discorso familiare, e poi sull'arte della declamazione drammatica. Nasce questo vizio dal non volersi applicare i maestri al necessarissimo studio della declamazion teatrale, o per dir meglio, nasce dal mancare in Italia quest'arte della declamazione, che non può germogliar nè fiorire dove manca un Teatro tragico ed un comico, che valgano la pena d'essere frequentati. Lulli in Francia si faceva recitare i drammi di Quinaut avanti di metterli in musica da un'eccellente Attrice, e dalla voce di lei ne raccoglieva i tratti più decisivi. Il Calsabigi mai non mandava a Gluck le proprie composizioni senz'averle prima declamate privatamente, e segnati colla penna nel manoscritto i tuoni, che meritavano d'essere rilevati. Tali esempj sono degni d'imitazione, come lo è ancora l'esempio del prelodato Gluck, il

qua-

quale per ovviare agl'inconvenienti testè accennati del recitativo semplice, ha usato nel Paride, nell'Orfeo, e nell'Alceste d'un piccolo accompagnamento di violini, con cui si vestono, a così dire, tutte le parole. Questo metodo praticato da maestri ignoranti può avere i suoi svantaggi, come sarebbe a dire di render troppo uniforme e monotono il linguaggio musicale nel dramma, d'avvicinar troppo il recitativo semplice all'obbligato, e di togliere il chiaroscuro e le mezze tinte necessarie nell'armonia dal paro che nella pittura; difetti, dei quali forse non è andato esente in ogni sua parte lo stesso Gluck. Ma siccome l'utilità d'un ritrovato non dee misurarsi dall'abuso che se ne può fare da chi non sa acconciamente metterlo in opera, così vuolsi rendere la dovuta giustizia a quel gran maestro per aver saputo guidare con un tal mezzo la voce del Cantore senza imprigionarla, e aggiugnere a quella parte così disprezzata del melodramma un interesse neppur sospettato dagli altri compositori.

Rispetto ai recitativi obbligati se prendono a disaminarsi imparzialmente le carte musicali si troverà, che rare volte si conserva in essi il ve-

vero loro carattere, ch'è quello d'essere una cosa di mezzo tra il tuono della declamazione ordinaria e quello della melodia. Rare volte s'imita dai maestri il naturale andamento della voce, e la lentezza o velocità, ch'esigerebbe l'indole del discorso. Ora scorrono dove si dovrebbono fermare, ora si fermano dove dovrebbero scorrere. Istrumentano di troppo in alcuni sentimenti comuni, e lasciano inoperosa l'orchestra in più luoghi dove la musica strumentale dovrebbe supplire ai silenzj energici del Cantore. Molti e singolari esempj degli indicati difetti si trovano nelle composizioni dei moderni maestri, ma basterà per confermazione del mio assunto rilevare alcuni tratti dalle Opere d'un compositore in oggi rinomatissimo cioè di Giambattista Borghi. Nel famoso recitativo d'Ermelinda nell'Opera intitolata *il Ricimero* doppo le seguenti parole

*Mora: ma chi? Tolgan gli Dei, che imprima*
*Al genitor fatali*
*Portentosi caratteri la figlia,*

il compositore ha posta una lunga mossa di violini e di viole accompagnati dall'oboè e dai corni, la quale separa con un frapposto interval-

vallo di più battute l'accennate parole da queste altre

*Mora dunqne: ma chi? L'idolo mio.*

Ma cotesto intervallo non è egli fuori di luogo in quella occasione? Non è egli vero, ch'Ermelinda costretta da Ricimero alla fatale alternativa di segnar sovra un foglio la condanna di morte o del padre o dell'amante, non deve essere indecisa quando pronunzia quelle parole *Tolgan gli Dei* ec. le quali esprimono un sentimento risoluto, cioè quello di non condannare il padre? E che dopo tale risoluzione dee subito passare senza fermarsi alla conseguenza *Mora dunque?* Il giuoco degli strumenti prima del *mora* è non per tanto un contrasenso dell'armonia, per ischivarne il quale bisognerebbe posporre le note due parole dopo, cioè inanzi al *Ma chi?* perchè facendosi ivi manifestamente il passaggio da un movimento in un altro, cioè dall'orrore, che ispira ad Ermelinda l'idea di dover condannare un padre a quello di dover sagrificare l'amante, l'orchestra dee rappresentare altresì l'irresolutezza nata dal contrasto di siffatte idee. Havvi un altro esempio dell'accennato difetto nello stesso recitativo allorchè in quelle parole

*Se*

*Se v'è clemenza in Cielo*
*Perchè non cade un fulmine, e risolve*
*La Reggia in fumo, e Ricimero in polve?*

il compositore frammette tra il *fulmine* e il *risolve* un silenzio nella voce per sedici semicrome, che non viene indicato in alcun modo dal senso delle parole.

Facciamo ora passaggio all'economia ed esecuzione dell'aria. Questa spezie di componimento considerata dal poeta altro non è che un particolar sentimento compreso in una piccola canzonetta, divisa in più strofi, e fregiata di tutte le vaghezze della poesia. Considerata dal compositore essa è l'espressione d'una idea o pensier musicale, che si chiama comunemente *motivo*, nel quale, come su una gran tela, la musica si propone di pennelleggiare un qualche oggetto propostole dal poeta, prendendo dalla melodia il disegno, e il colorito dagli strumenti. Conseguentemente a siffatto carattere il motivo dee con tutta l'esattezza possibile corrispondere al senso delle parole acciocchè il musico non mi dica una cosa allorchè il poeta m'inculca un'altra: dee contenere un unico e solo pensiero, il quale venga poi di mano in mano

svi-

sviluppandosi ne' diversi toni, che lo costituiscono, non altrimenti che soglia far l'oratore analizzando nel corpo della orazion sua la proposizione, che n'è l'argomento: debbono i motivi subalterni riferirsi al primario; come le linee d'un circolo si riferiscono ad un centro comune, o come le idee semplici scomposte prima e divise si riuniscono poscia per formar una idea complessa: debbonsi in tal guisa subordinare fra loro i suoni, che l'unione dell'uno non nuoca punto anzi maggiormente rilevi l'effetto dell'altro, cercando di combinare per quanto sia possibile l'unità, che convince ed appaga lo spirito, colla varietà che lo ricrea. Ha inoltre da cercare il compositore, che il motivo d'un'aria abbia un carattere decisivo, che lo distingua da ogni altro del medesimo genere; che le modulazioni, per esempio, ch'entrano nella composizione d'un soggetto patetico, non servano ai capricj ed alle irregolarità d'un argomento giocoso, l'espressione dell'allegrezza d'un coro di contadini a quella del tripudio delle baccanti, la gravità d'un ecclesiastico *miserere* ai cupi e dolorosi omei d'Alceste, o d'Admeto: che la misura che dà tanta mossa e vigore alla

me-

melodia, e gli accompagnamenti, che ne aumentan l'effetto, servano a far ispiccar il canto senz'alterarlo, e che nè questi nè quella si prendano la libertà di rappresentar cose staccate dal senso generale dell'aria, e che non abbiano immediata relazione colle parole, essendo certissimo, che gli episodj fuori di luogo non sono meno ridicoli nella musica di quello, che lo siano nella oratoria e nella poesìa.

Supposti gli accennati principj tanto più sicuri quanto che sono ricavati non da' capricci dell' usanza nè dalla particolare opinione di un qualche Scrittore di Musica, ma dai fonti inesauribili di quel Vero comune a tutte le arti d'imitazione, qual'è la maniera osservata dagli odierni compositori nel lavorare le arie? Pensieri rancidi e vieti, che si replicano mille volte e mille volte si sentono con fastidio delle orecchie, e con iscapito dell'interesse: motivi, a così dire, abbozzati senza finitura e senza carattere: idee buttate all'improvviso, come vengono giù dalla penna, senza la lima, che vien dallo studio, e senza la sensatezza, che acquistano dalla riflessione: tratti raccolti qua e là nelle carte de' viventi o de' trapassati maestri combinati poi

biz-

bizzarramente, onde ne risulta un ritratto, che non ha fisonomia determinata: mosaici composti d'altrettante pietre di vario colore quanti sono i diversi stili, che sovente concorrono alla composizione dell'aria stessa: periodi musicali raccozzati insieme senza disegno a formar un soggetto, che per lo più è in contraddizione con se medesimo, e col tutto insieme del dramma: una fluidità insignificante di melodia, che s'oppone alla robustezza e maestà dello stile, che restringe la musica a non trattare fuorchè i rondò e le barcaruole, e che esprime la nobile tristezza d'Ezio o d'Achille col tuono proprio delle canzonette per ballo: i vezzi e le frascherie sostituite all'antica, e non mai pregiata abbastanza simplicità: il desiderio di grattar l'orecchio, o di sorprender la fantasia con passaggi capricciosi, con arpeggi fuori di luogo, e con ambiziosi ornamenti: per dir tutto in poche parole il secolo del Marini e del Preti, che va succedendo nella musica dietro a quello dell'Ariosto e del Bembo, ecco il vero, il genuino, il per niun verso alterato quadro della presente musica teatrale in Italia.

Questa verità dura ma incontrastabile, questo gri-

grido universale del buon senso e della filosofia, questo pubblico lamento della ragione replicato da quanti non hanno interesse in negarlo riceverà una maggiore conferma volendo discendere all'esame d'un'aria, qualunque ella sia, che serva d'esempio se non di tutte almeno della maggior parte di quelle, che si cantano in oggi su i teatri.

Aprasi per un poco una carta o spartito musicale, e vi s'osservi il metodo, che comunemente si tiene nel lavorarle. Appena l'interlocutore ha finito il recitativo, gli strumenti cominciano una suonata o preludio chiamato *ritornello*. L'oggetto di questa piccola sinfonia è di ragguagliar gli uditori, agguisa di proemio, o preambolo, del sentimento generale, che dee regnare nell'aria. Cessano gli stromenti, e la voce del cantore prende a cantar solo, e senza l'accompagnamento la prima parte dell'aria. Sia l'aria, per esempio, questa

*Nel lasciarti, o Prence ingrato,*
*Mi si spezza in seno il cor:*
*Di morirti almeno al lato*
*Perchè a me tu nieghi ancor?*

*Giusto Ciel, che acerbi affanni!*
*Perchè, oh Dio! tanto rigor?*
*Deh! m'uccida, astri tiranni,*
*Il mio barbaro dolor.*

vediamo come il Compositore la spezza dappertutto, e la smembra. S'incomincia dopo il primo verso a ripeter due vole *mi si spezza in seno il cor, si spezza in seno il-cor.* Indi viene il terzo *Di mo....rirti al-me-no al* e doppo un lungo intervallo *lato perchè a me tu nieghi an-cor?* Indi collo stesso tritume di note si ripiglian di nuovo i due primi versi *Nel lasciarti, o Prence ingrato mi si spezza in seno il cor*, impiegando qualche minuto in gorgheggiar su quel povero *core*. Crederemo, che sia finita? Non per certo. Fa pausa il cantore, e gli stromenti riempiono l'intervallo replicando col suono i medesimi sentimenti del canto. E come se l'uditore non gli avesse intesi a bastanza, o si parlasse il linguaggio degli Ottentoti, di cui la musica ne fosse il dizionario, bisogna, che l'attore gliel'inculchi di nuovo ripigliando coll'ordin medesimo le parole. Però si tornano a replicare per molte volte quel *cor*,

quel

quel *seno*, e quel *lato* scorrendo or sù or giù per le note con gorgheggi velocissimi, e con mille semicrome. Cessa il canto, ma per questo siamo fuori d'impaccio? Oibò. La musica strumentale ricomincia a fine di dare alle parole tutta la varietà d'espressione, ond'è suscettibile il sentimento finchè termina la prima parte. E la seconda? Oh questa poi ha la medesima disgrazia che i cadetti delle famiglie illustri, ai quali tocca languire in ristrettezza di fortune mentre che il fratello maggiore vive fra il lusso e l'opulenza. Il suo destino è di essere rapidamente sbrigata con quattro note senza l'analisi, divisione, o repetizione dei periodi, che si fa nella prima, se non in quanto fra le pause della voce l'orchestra porge di quando in quando ajuto al cántante. Se il lettore mi domanda la ragione di cotal diversità, io confesso di non saperla. Checchè ne sia di ciò siamo pervenuti alla fine del nostro viaggio? Chi così credesse viverebbe in inganno. Questo non è che il primo ostello, dove si rinfrancano i cavalli per ripigliare valorosamente la corsa. Il ritornello, il cantore, e la prima parte dell'aria cominciano di nuovo, e si replica due volte lo stesso andi-

rivieni collo stesso apparato di note e di gorgheggi.

Mi dica ora di grazia un compositore di buon gusto non prevenuto dai pregiudizj dell'usanza, o da quelli dell'arte, che gliene paja della esposta economia di quest'aria? A qual fine quelle fastidiosissime ripetizioni? A che giova quel tanto stritolarne i periodi sempre aggirandosi dintorno alle stesse parole? A che il ripigliar più volte i due primi versetti sospendendo, anzi troncando senza ragion sufficiente il senso delle parole? Si fa, diranno i maestri imperiti, per dar luogo all'armonia. Diasi pure. Ma hassi a dare in tutte le occasioni senza distinzione? Ad onta del verosimile? Contro a ciò che richiede l'indole della passione? Hassi a spezzar un periodo, il quale sovente non finisce fuorchè nella seconda parte dell'aria, per ripeter la prima fino alla noja? Hassi a ritardare l'impeto dell'affetto, ch'esigerebbe un isfogo ulteriore per fermarsi a bell'agio su un *a* su un *i* o su un *o*? Hassi a star gorgheggiando un quarto d'ora su una cadenza per far capire all'udienza che lo smascolinato Arione è capace di eseguir venti battute di gorga in luogo di dieci? Ciò

è a

è a un dipresso lo stesso che dire, che la natura è fatta per ubbidire alla musica, non la musica per imitar la natura.

Io son ben lontano dal volere, che l'ordin metodico delle parole serva esattamente di regola al compositore, voglio anzi, ch'ei raggiri il suo pensiero, e a così dir, l'analizzi per entro alle differenti modulazioni, che le somministra il suo tono dominante; senza la quale licenza non è facile, che l'espressione musicale ottenga il suo intento siccome quella, la quale non apportando in ciascun suono individuale se non se una sensazione troppo rapida e fugace, non può avere il suo effetto in un solo istante; perlochè, volendo imprimer nella memoria traccie distinte e durevoli della sua possanza, ha bisogno d'esser condotta per più modulazioni differenti. Nè m'è ignoto altresì che il costume di replicar talvolta una parola o una frase può avere il suo fondamento nella ragione, e che ciò ha luogo principalmente allora quando l'uomo stimolato da una viva passione, e ripieno di quella idea, che serve ad eccitargliela, altro non rivolge in mente fuorchè l'oggetto de' suoi trasporti o de' suoi tormenti. La quale proprietà,

volendo per poco inoltrarsi nell' abisso della sensibilità umana, sembra forse, che debba ritrarsi da una persuasione intima, che l'amor proprio fa nascere in noi, che se gli uomini, i numi, od il destino non rendono giustizia alla nostra causa, e non ascoltano con benignità e conmiserazione le nostre richieste, il motivo ne sia perchè non hanno inteso abbastanza le nostre ragioni, e perchè a lor non è noto quanto sarebbe di mestieri il nostro cordoglio. Così una tenera madre disperata per la morte del figliuolo, ch'era l'unico oggetto delle sue tenerezze, si sente fra i singhiozzi, che le offuscan la voce, fra le lagrime, che le inondano il sembiante, fra gli amplessi, onde si stringe al seno il freddo cadavere, ripiegarsi frequentemente sul suo dolore ritornando ad ogni momento alle medesime imagini, alla medesima espressione e alle doglianze stesse. Così nell' Avaro di Moliere allorchè arriva a notizia d' Arpagone che gli è stata rubbata dal proprio figlio la cassettina dove nascosto avea egli i suoi preziosi danari, s'ode gridare da forsennato per la scena; *Helas! mon pauvre argent, mon pauvre argent, . . . ah mon cher argent*. Così nel secondo

do libro dell'Eneide Anchise, che fuggendo da Troja incendiata in compagnia d'Enea, di Creusa, e d'Ascanio vede lampeggiar in lontananza le armature dei nemici, che l'inseguiscono, esclama mosso dalla paura

. . . . . *nate, fuge, nate; propinquant.*

In queste e simili occasioni dove la natura dell' affetto lo richiede, e la poesìa lo comporta va bene il replicar coll' armonia alcuni tratti dell' aria, come ha fatto da gran maestro il celebre Gluck nel *che farò senza Euridice?* dell'Orfeo, dove il protagonista, essendo stato per un improvviso e crudele accidente privato della compagnia d'una Sposa, cui tanto amava, è assai verosimile, che vada egli sfogando da se solo il proprio cordoglio, e ripetendo ai boschi più volte il nome d'Euridice; ma il farlo senza discernimento in ogni circostanza è secondo il mio avviso non meno contrario al buon senso che all' ottimo gusto, poichè siffatte repliche non si debbono considerare se non come altrettante battologie della sintassi musicale.

Ma ciò che non è conforme alla natura nè alla ragione si è la ridicola usanza di quel *da capo* solito a mettersi nel fine delle arie. Senza

l'abitudine, che fa loro chiuder gli occhi su tante improprietà, gl'italiani avrebber dovuto riflettere, che niuna cosa fa tanto chiaramente vedere la poca filosofia, colla quale vengono regolati di quà dai Monti gli spettacoli quanto questa: che il carattere della passione non è mai quello di riandar se medesima metodicamente, nè d'interrompere la sua impetuosità naturale per fermarsi a ripigliar con ordine la stessa serie di movimenti: che il distaccare dal tutto insieme d'un'azione uno squarcio per recitarlo di nuovo è dissonanza non minore di quella che sarebbe in un Ambasciatore il ripeter due volte in presenza del Sovrano l'esordio d'un'allocuzione: che il carattere della musica non può legitimare cotesto abuso, giacchè si può variare benissimo e rinvigorir l'espressione senza ricantar di nuovo il motivo: e che uno spartito dove si vegga appiccato al margine un da capo è ugualmente difforme agli occhi della sana ragione che sarebbe agli occhi d'un naturalista un braccio con due mani, oppure un animale, che avesse un pajo di nasi sulla faccia. Mi si risponderà (e a che non rispondono i maestri?) che la colpa non è di loro, ma degli

gli ascoltanti, che chiedono con furore la replica. Ma gli ascoltanti non la chiederebbero con tanta smania, se il compositore avesse l'arte d' interessarli nel soggetto principale, e se l'andamento dell'azion musicale fosse così unito e concatenato, che la curiosità dell'udienza venisse ognor più sollecitata a risaperne lo scioglimento, come si vede da ciò, che giammai si domanda in una commedia di carattere, o in una tragedia la replica d'una scena per quanto sia ella sublime, forte, o patetica, e per quanto venga dagli attori maestrevolmente rappresentata. Gli antichi maestri avevano pure anch' essi un'udienza da contentare, ma cotale assurdità non si trova ne'loro drammi, la quale era riserbata alla svogliatezza, al fastidio, e alla corruzione del moderno gusto. Nelle carte musicali non apparisce vestigio del *da capo* se non verso la fine del secolo scorso. Il primo ad introdurlo sembra essere stato il cantore Baldassarre Ferri perugino, come si può argomentare dalla prefazione d'una raccolta di poesie a lui dedicata, ove nello stile ampolloso di quel secolo si dice, parlando di non so quale cantilena: *Che il popolo sopraffatto da vostri sovruma-*

*mani concenti, guardandovi qual novello portentoso Orfeo della età nostra, vi sentì replicar più volte sulle nostre scene rimbombanti coi vostri applausi, ed inaffiata coi torrenti dell' armonia vostra dolcissima.*

Bisognerebbe render grazie al Piccini per essere stato ( a quello che sento da alcuni ) il primo a sbandirne i nojosi *da capo* sostituendovi le arie lavorate a rondò, del che ne diede egli per la prima volta un plausibile esempio nel *Dov'è? s'affretti per me la morte*, se da cotal usanza non fossero venuti altri danni egualmente grandi alla musica drammatica quello cioè di repetere mille volte le stesse parole in vece di replicar l'intiero motivo, e quello altresì di ridurre la musica ad una sgradevole uniformità, altro per lo più non sentendosi in oggi che arie intrecciate e ridotte a rondò. Così si passa da un vizio all'altro, e la pretesa perfezione, che, secondo i Moderni, acquista di mano in mano la musica, consiste nel distruggere un difetto per impiantarvi un maggiore. Il peggio si è, che un tal costume è passato ancora dal Teatro in Chiesa degradando con siffatta puerilità l'augusto e maestoso contegno della religione. Una

vol-

volta il Padre Eterno si contentava di dire al suo Unigenito Figliuolo *sede a dexteris meis*, in tuono grave e posato; ora glielo canta *a rondò*, e gli ardenti Cherubini si cuoprono rispettosamente il viso colle ali mentre il Creatore dell' Universo va ripetendo cento volte alla francese *sede*, *sede*, *sede*, *sede*, *a dextris*, *a dextris*, *sede a dextris*, *sede a dextris*.

Alcuni giudicano, che potrebbe ovviarsi al difetto del soverchio ripeter le stesse parole lavorando le arie in maniera che contenessero quattro o cinque strofi in vece di due; così, dicono essi, l'uditore, che si diletta di sentir cantare, resterebbe appagato senza scapito del buon senso, e il cantore che altro non cerca se non di far brillare la sua voce, otterrebbe il suo intento senza recar oltraggio alla poesia. Ma oltrachè non si reciderebbe in questa guisa la radice del male, la quale non consiste nella scarsezza delle parole, ma nella smania, che ha il cantore di condurre la sua voce per tutti i tuoni possibili, mi sembra, che si caderebbe in difetti non minori di quello, cui si cerca di schivare. Il motivo si è, perchè essendo troppo difficile il comprendere in tante strofi un uni-

to pensier musicale, ne verrebbe in conseguenza, che non vi si potrebbe nemmeno accomodar un solo motivo; ciascùn periodo formando classe a parte nel sentimento ne richiederebbe una particolar cantilena, onde non sussisterebbe più la legge fondamentale stabilita di sopra, cioè l'unità di soggetto e di melodia. Questa usanza inoltre non potrebbe aver luogo fuorchè nelle arie giocose, le quali, rappresentando caratteri poco profondi, e che rimangono, a così dire, nella superficie dell'anima, non abbisognano se non se di musica brillante e leggiera, che scorra senza fermarsi a lungo su gl'individuali sentimenti; dovechè nelle arie tragiche e di forza, le quali aprono larga sorgente di espressione alla melodia, convien che il poeta divenga economo di parole, acciocchè la musica, percorrendo i moltiplici tuoni, che il suo argomento le somministra, faccia meglio valere la sua possanza.

Che diremo del poco riguardo, che si ha da maestri dozzinali per le convenienze della poesìa? Alle volte la scena costerà di venticinque versi perchè altrettanti vi vogliono per bene esprimere il sentimento, e di questi venticinque il com-

compositore ne mutila dieci. Se il senso rimane imperfetto poco gli cale; basta che non si generi fastidio al cantante, e che si facciano su i quindici versi le stesse sfoggiature, che si farebbero su i venticinque. Alle volte cangian l'ordine delle strofi mettendo in primo luogo quella ch'era seconda, e nel secondo la prima, ovvero levano via del tutto l'altra parte dell' aria senza punto badare alla proposizione, che resta smozzata all'esempio di quei quadri, che rappresentano le figure soltanto a mezzo busto. Alle volte un comando decisivo del Principe, un affare di congiura, o qualche altra urgenza di sommo rilievo richiamerà altrove l'attore, ma egli non partirà a motivo che il compositore lo trattiene mezz' ora in sulla scena dicendo *parto parto* e non partendo giammai. Alle volte due Campioni incolleriti saranno sul punto di battersi, ma la musica gli tratterà un quarto d'ora colla mano sull'elsa minacciandosi colla più bella melodia del Mondo. La sconcezza in questo genere è arrivata a segno, che in un' Opera veduta da me dovendo salir sopra un naviglio il primo Uomo, e cantar prima una cavatina, la nave, che veniva spinta dalle onde,

de, ha dovuto fermarsi, come s'avesse udito e cognizione, attendendo che finissero que'nojosi arzigogoli. Peggio poi quando fanno dei solecismi in armonia esprimendo colla musica un senso intieramente contrario a quello, che dicono le parole. Diranno queste *Raggio del Cielo è la bellezza*, e il compositore vi metterà *la Bellezza del Cielo è un raggio*. Galuppi rinomatissimo fra i maestri ha nel dramma intitolato *I tre amanti ridicoli* posto sotto i due versi seguenti

*Oh che rabbia, o che furore!*
*Io mi sento lacerar.*

un tempo di minuetto ballabile. Poffare Iddio! Il furore e la rabbia in un tempo di minuetto da ballo! Altro non gli restava che riserbar il tuono del *Miserere* per una contradanza.

Alle volte si scontrerà il compositore in nomi proprj o appellativi, in avverbj, o in parole, che non hanno espression musicale per se medesime, come sono per esempio, *arena*, *regno*, *padre*, *senza*, *fronde*, ed altre simili, e su queste lavorerà un lungo passaggio facendo dir al musico *areeee*, *reeee*, *paaaaa*, *seeee*, *froooo* ec. laddove la filosofia della musica inse-

gne-

gnerebbe, che i passaggi non si debbono comporre fuorchè su parole significanti alcun movimento progressivo, o ch'esprimono un determinato genere di passione. Di fatti cosa è un passaggio? Non altro che una breve dimora della voce su una qualche vocale, dove il canto aggrumola insieme un numero di picciole note succedentisi con grazia e leggierezza. Ora cotal ornamento non può rendersi verosimile fuorchè nel caso che il replicar le note serva ad imitar la natura dell'oggetto rappresentato, come si farebbe nelle parole *scorrere*, *tremolare*, *volare*, che suppongono un'azione successiva, ovvero in queste altre *affanno*, *smania*, *cordoglio*, e simili, nelle quali esprimendosi la natura con un accento più vivo, e più calcato, anche la melodia ritrova maggior novero d'inflessioni decisive da poter connettere insieme nella sua imitazione.

Che si dovrà pensare eziandio dello strapazzar che fanno miseramente l'espressione fermandosi soltanto nelle parole individuali, che si trovano per accidente nella composizione, e tralasciando, anzi sfigurando con questo mezzo il sentimento generale dell'aria? Esprimerà questa, per

esem-

esempio, un affetto concitato e veemente, ma scontrandosi tal volta nelle parole *calma*, o *riposo*, il maestro si ferma a collocar posatamente una tenue benchè sia di movimento contrario e ripugnante a tutto il resto. Nella stessa guisa si veggono essi sommamente affaccendati nel rappresentare con suoni alti la parola *cielo*, con bassi la *terra*, o l'*inferno*, con suoni cupi la parola *bujo*, le precipitano sul *fulmine*, l'incalzano sul *tuono*, e fanno quindici o venti slanci di voce qualora il leone, che errando vada per la natìa contrada, o l'orsa nel sen piagata, o la serpe ch'è al suol calcata, o la tigre delle foreste ircane, ovvero qualche spaventevole mostro di simil razza si scaglia in un' arietta contro allo smarrito personaggio. Se gli ornamenti ch'essi appiccano a quelle parole rallentano ad un tratto l'energìa della musica, o ne cancellano l'effetto generale del motivo, se l'orditura dell'aria esigerebbe che si scorresse di lungo su i movimenti particolari e subalterni per meglio esprimere la passion dominante, se quei ridicoli deviamenti dall'oggetto principale in vece di fissar, come si dovrebbe, l'attenzione dell'uditore ad un punto solo, altro non fan-

no

no che miseramente distrarnela; ciò nulla importa al compositore. Per essi il fior del Bello è riposto nel far capire che sanno l'armonia; alla qual notizia arrivandosi più presto con siffatto metodo che con quello di esaminare l'intiera orditura musicale d'un dramma, o di sviluppar lentamente la relazione e convenienza de' suoni individui col tutto insieme d'un'aria, non è maraviglia, che prendano in ciascun vocabolo occasione di fermarsi a dar mostra dell' abilità loro con cose affatto disparate, o almeno estranee al soggetto. Quindi è, che il volgo de' Compositori allora si delizia sopra ogni modo quando trova nei versi del poeta replicate le parole *caro anima mia* dove possano fare una qualche smanceria, oppure quelle piccole immagini del fiume che mormora, dello zeffiro che tremola, del gorgeggiante augellino, dell'eco che ripete, del fragore del tuono, del turbo nereggiante con siffatte anticaglie, che sono ( quasi direi ) venute a nausea per la loro frequenza. Anfossi, che pur non è fra cotesto volgo, non ha avuto difficoltà d'impiegare nove battute e mezza ( le quali a sedici note per battuta rendono il numero di cento cinquantadue note ef-

fettive ) sulla seconda vocale della parola *amato* nell'aria *Contro il destin che freme* dell'Antigono. E ciò per due volte consecutive. Gran Dio! Cento e cinquantadue, anzi trecento e quattro inflessioni per una sola vocale! E questa si chiama musica drammatica!

Un altro sommo difetto degli odierni maestri quello è di poco o nulla studiare l'accento patetico della lingua, che serve di fondamento alla musica imitativa, cioè i tuoni individuali di ciascuna passione. Avvegnachè tutte l'affezioni dell'uomo non siano che altrettante modificazioni della fisica sensibilità, e che a siffatto riguardo esse non parlino che un solo linguaggio cioè quello del piacere o del dolore; tuttavia nella maniera d'esprimer l'uno e l'altro ciascuna si crea un particolare idioma composto d'inflessioni e d'accenti diversi da quello d'ogni altra. Si tratta, per esempio, d'una disgrazia accaduta all'improvviso ad una persona amabile, come sarebbe a dire, di consolare un tenero padre per la morte del suo unico figliuolo? Molti ne avranno rincrescimento, ma nell'atto di condolersi con esso lui ciascuno prenderà un tuono di voce, ed un gesto proporzionato al

pro-

proprio carattere; e al grado d'interesse che si piglia nell'infausto avvenimento. L'uomo prudente, ma freddo gli metterà posatamente avanti agli occhi le avversità, cui va soggetta l'umana vita, e la necessità di rassegnarvisi. L'uomo austero, ma sensibile mischierà alle significazioni del suo dispiacere pel male accaduto i rimproveri sulla imprudenza di chi non seppe sfuggirlo. La malignità farà vedere un non so qual tuono d'ironia, che indicherà la segreta compiacenza, che ha del danno altrui. La politezza si contenterà d'espressioni generali che dinotino un qualche rammarico. L'amicizia farà sentire il linguaggio della tenerezza, s'asterrà d'ogni motto, che possa inacerbire la sua doglia, accompagnerà tal volta con una lagrima fuggitiva le lagrime dello sventurato amico. L'amore . . . ah! per l'amore non v'ha che il velo di Timante, o l'impietrimento d'Othello.

Dalla fedele rappresentazione di questi diversi idiomi, che non può eseguirsi se non da chi si è molto avanti inoltrato nella cognizione degli uomini, nasce ciò che s'appella in musica

*espressione*, la quale non è altro che l'imitazione abbellita d'un sentimento determinato. Ora siccome questo sentimento non viene somministrato alla musica se non dalla poesia, così la vera espressione musicale nella drammatica non è, nè può essere che l'esatta imitazione della imagine, passione o sentimento compreso nelle parole. Queste due cose hanno una così stretta relazione fra loro che la musica fatta sulle parole d'un'aria non potrebbe senza guastarsi essere trasferita alle parole d'un'aria diversa; come il ritratto, che rappresenta con esattezza una fisonomia, non può servire a rappresentare una fisonomia differente da quella.

Rivolgendo le composizioni del Pergolesi, del Leo, e del Vinci, e disaminando il *Se cerca, se dice* del primo, il *Misero pargoletto* del secondo, il monologo di Didone moribonda del terzo, io trovo, ch'eglino hanno talmente meditato sovra i principj pur ora esposti, hanno saputo afferrare in maniera lo spirito delle parole che chiunque volesse o cambiar le arie loro, o accomodar il motivo, gli accompagnamenti e l'espressione totale ad un'altra poesia non fa-

farebbe che distrugger affatto la loro verità musicale. E questo è appunto il segno più decisivo della loro eccellenza.

Ma i moderni compositori hanno nemmen rivolto il pensiero a siffatta massima, ch'è il cardine dell'unione fra la musica e la poesia? Hanno neppur sognato a modulare le arie secondo il vero e preciso accento delle individuali passioni? Intendono essi nemmeno in che consista l'espressione poetica? Basta gettar uno sguardo sulle carte loro per chiarirsene ad evidenza di tutto il contrario. Tanto sono lontani dal comprendere il linguaggio individuale di ciascun affetto che non conoscon neppure i gradi specifici, che gli distinguono. Lo stesso motivo, che serve di fondamento ad un'aria d'amore viene da loro impiegato per significare la benivolenza, la divozione, la pietà e l'amicizia passioni fra loro cotanto differenti. Il sospetto crudele, l'agitazione, la gelosia, il rimorso sono rappresentati ad una foggia medesima. Lo sdegno non si distingue dalla disperazione, nè questa dal terrore, e così via discorrendo. Quindi è, che qualora si cavino le parole dallo spartito, la composizione da se sola non offre per lo

più veruna rassomiglianza, verun linguaggio intelligibile per chi che sia. E' quindi viene altresì la facilità, che trovano i moderni compositori di cambiar le loro composizioni adattandole a cento sentimenti diversi.

Ma che parlo io di sentimenti diversi? Poche sono le arie musicali moderne, alle quali ( restando la composizione qual era ) non possono adattarsi parole di sentimento perfettamente contrario. Si scuotono i fautori della moderna musica a così ardita asserzione? Agrottano forse le ciglia i compositori? Ebbene: vengasi alla esperienza, ch'è il divino scudo di Pallade inanzi a cui impietriscono il fanatismo, la prevenzione e la pedanteria.

Astaritta compositore stimabile ed accreditato ha lavorata un'aria (*) su quelle parole dell' Adriano in Siria

*Già*

(*) Dico, che l'aria, di cui ora intraprendo la censura, è dell'Astaritta, perchè così l'ho sentito dire da taluno della professione. Se realmente non fosse di lui, io sono pronto a disdirmi. Ciò però non deroga per niente al mio assunto, giacchè di gran parte delle arie dei moderni maestri si può fare la stessa analisi, ch' io fo della presente.

*Già presso al termine*
*De' suoi martiri,*
*Fugge quest' anima*
*Sciolta in sospiri*
*Sul volto amabile*
*Del caro Ben.*

nelle quali avendo voluto il poeta esprimere il giubbilo d'un appassionato sposo sul punto di rivedere dopo lungo tempo, e dopo una travagliata fortuna la sua amatissima sposa, egli è chiaro, che il compositore avrebbe dovuto seguitar l'espressione delle parole rappresentando in maniera siffatto giubbilo che, volendo ancora cambiar la composizione questa non potesse applicarsi giammai fuorchè all'espressione dell' allegrezza. Piacemi per ora di fare una supposizione contraria, e di figurarmi Farnaspe, che inebbriato da quel nettare inconcepibile, cui l' amore fa gustare alla presenza, e in compagnia dell'oggetto, che s'ama, fosse pur costretto a distaccarsi improvisamente dal fianco d'Emirena per abbandonarsi alla incertezza del proprio destino, lasciando la sua sposa in balìa d'un rivale odiato e potente, che si prenderebbe il barbaro piacere di tormentarla. Voglio supporre al-

tresì, che le parole con cui Farnaspe esporrebbe la crucciosa sua situazione, fossero, per esempio, le seguenti

*Vicina al termine*
*De' suoi contenti*
*Piange quest' animæ*
*Fra pene e stenti*
*L' inesorabile*
*Suo fier destin.*

ora io dico, che la musica dell'Astaritta applicata a quest'ultima strofe, la quale, come ognun vede, comprende un sentimento diametralmente opposto al sentimento delle prime parole, farebbe appuntino il medesimo effetto. La cagione si è, perchè i tratti musicali apposti all'aria di Metastasio sono così indeterminati, così generici, così malamente connessi colla declamazion naturale di quelle parole, che facilmente ponno rivoltarsi a qualunque altro significato. Per rendere più chiara, e più palpabile la dimostrazione io voglio aggiugnere alla poetica parodia testè arreccata una strofetta in lingua francese, che nulla ha di comune nè col senso dell'aria di Metastasio, nè con quello della mia. Eccola

*Mes*

*Mes tourmens sont finis,*
*Je vais revoir Ismene:*
*Sans doute un Dieu puissant*
*En ces lieux l'amene:*
*Mon cœur libre de soucis*
*Vole sur ses pas.*

poste tutte tre sotto le stesse note la musica va egualmente bene, come il lettore può chiarirsene da se dando una occhiata alla carta musicale, che si trova in fine di questo Volume, dove osserverà la sinfonia preliminare, che non ha verun carattere decisivo, il motivo, che rende la malinconia dal paro che il giubbilo, il

*Vicina al termine*
*De' suoi contenti*

espresso nella stessa guisa che il *già presso al termine de' suoi martiri*, il *piange* come il *fugge*, il sentimento francese *un Dieu puissant en ces lieux l'amene* non altrimenti che il *quest' anima sciolta in sospiri*, l'epiteto *inesorabile* colla melodia medesima che l'*amabile*, e il *caro Bene* convertito in un *fiero destino*. E ciò conservando fedelmente il suo bel tempo *in largo*, il movimento, e gli accompagnamenti.

Non si ritrova pertanto nell'odierna musica tea-

teatrale quello scopo, quel fine ultimato, quell' unità di espressione e di soggetto, cui dovrebbe riferirsi nella musica ogni cosa, come tutto si riferisce all' unità di azione nella tragedia. Sembra che i Compositori vogliano metter dal paro le composizioni con quelle pitture cinesi prive d' imitazioni e di disegno, e stimabili solo per la vivacità del colorito, e che dimenticandosi affatto della meta principale, corrano dietro a infrascare la musica, e a lusingar inettamente l' orecchio. Hanno essi delle cose eccellenti in dettaglio, i loro diversi stili abbondano di tratti vivi, animati e piccanti, superiori a quanto in quel genere ci offrono gli Oltramontani, ma sono tratti staccati, cui manca la primaria bellezza, che consiste nella esatta relazione colle parole, e col tutto. E questo perchè? Per mancanza di studio e di riflessione, per mantenere i pregiudizj, che hanno ormai acquistato forza di legge, perchè vogliono ridurre a due o tre dozzine di esempj tutte l' arie d' indole e di carattere affatto diverso, facendo come il celebre Frate Gerundio, (*) il quale trovava nella Storia

(*) Romanzo spagnuolo dell' Abate Don Giuseppe Iso-

ria di *Taltoc* Idolo ridicolo degli antichi Messicani tutta l'applicazione per la predica del *Corpus Domini*, pe'i suoi parenti ed amici, e per la processione de' flagellanti, che si faceva in Campazas sua Patria. In somma perchè imparano la musica da pedanti, e non da filosofi.

E non è maraviglia, che così avvenga, se si pone mente al cattivo metodo, con cui s'insegna in Italia ai maestri cotal genere di studj. Fra tutti i rami della educazion letteraria non avvi il più trascurato di questo. Si crede aver addottrinato abbastanza un giovine quando egli ha imparata sul cembalo l'arte di concertare le parti, di ritrovare gli accordi, di preparare, di risolvere, di combinare in varie guise le note.

Ma

---

Isola scritto a fine di correggere gli enormi abusi introdotti nella eloquenza sacra, e celebre per la purgatezza dello stile, per la pittura dei caratteri nazionali, e per critica lepidissima. Avrebbe ottenuta una lode senza eccezione se schivati ne avesse i lunghissimi, e pressochè uniformi racconti, e se anteponendo il vantaggio di far pensare a quello di eccitar il riso avesse parlato meno alla immaginazione, e più allo spirito de' suoi lettori.

Ma da siffatte cose fino a quelle, che dee sapere un compositore corre una distanza infinita. Questi ammaestramenti non contengono se non la sintassi, a così dire, o la grammatica della musica, e servono piuttosto a non commettere degli errori, che a produrne delle vere bellezze. Si può chiamare la scuola del *diesis* e del *bemolle*, delle *massime* e delle *lunghe*, delle *crome* e delle *biscrome* anzi che quella della vera eloquenza musicale. Non s'insegna loro la rettorica dell'arte, quella cioè, che sollevando l'ingegno sopra la meccanica disposizion delle note, analizza, comprende, ed abbraccia tutto l'argomento d'un'azion musicale, dando le regole opportune per lavorare l'apertura, dirigendo la fantasia nella invenzione del motivo principale, il quale dee corrispondere al tuono che domina nella poesìa, additando i mezzi per ben disporne i motivi subalterni, che si scelgono, secondo l'indole di ciascuna scena in particolare, indicando i diversi stili che sono nella musica corrispondenti a quelli della prosa e del verso, mostrando quali figure o tropi servano a lumeggiar l'idioma dell'armonìa, quando si debbono tralasciare e in quali occasioni debbano

ado-

adoperarsi. Non s'insegna loro la fisica propria del mestiere, che consisterebbe nello studio dell' acustica, ossia nello esame di quei rapporti, che la risonanza dei corpi sonori ha colla macchina umana, e in particolare col nostro orecchio, quantunque sia fuor d'ogni dubbio, che tali notizie gioverebber moltissimo alla perfezione e maggior finezza dell'arte. Non s'insegnan loro quei rami di filosofia applicabili all'uffizio del compositore, cioè la scienza dell'uomo sensibile, la cognizione delle umane passioni e dei loro sintomi, l'indole e varietà dei loro movimenti secondo i rispettivi caratteri e le situazioni diverse, quali accenti, quali inflessioni, quai toni di voce convengono a ciascun affetto, onde esprimer poscia col mezzo de' suoni ora quei tratti caratteristici, che manifestano al primo colpo d'occhio la natura in tumulto, ora quelle sfumature più delicate e leggiere, che richieggono a bene osservarsi uno sguardo più esperimentato. Non s'istillano loro i principj di quella erudizione, che tanto è necessaria per chi s'accinge a comporre, come sarebbe a dire, intender bene la propria lingua, ravvisar la più acconcia collocazione degli accenti, la prosodìa

più

più esatta e la connessione dell'una e dell'altra colla declamazion teatrale, internarsi nell'arte poetica e nel meccanismo della versificazione a fine di conoscer la diversità degli stili, e la maniera di eseguirli nella musica, non trovarsi digiuno nella storia e nei costumi de' popoli per non dare all'asiatico Enea la stessa melodia che al mauritano Jarba, e non far cantare sul medesimo tuono un effemminato Sibarita, e un generoso compagno di Leonida allevato sulle rive dell'Eurota. Di queste ed altre cose appartenenti più da vicino alla scienza loro sono così all'oscuro la maggior parte dei moderni maestri, che niuno si trova meno in istato di soddisfare alla difficoltà che ponno muoversi contro da chiunque non sia della professione. Io medesimo benchè alieno dal mestiero e poco iniziato in siffatte materie mi sono maravigliato spessissimo della profonda e totale ignoranza in cui vive la maggior parte di essi di quei principj dell'arte propria, per comprenderne i quali basta una mente avvezza a ragionare, che abbia avuto qualche consorzio colla filosofia. Algarotti, Planelli, Borsa, Rameau, Burette, le Saveur, Dodart, Alambert, Eximeno, Burney, Grimm,

Grimm, Blainville, e tali altri uomini di merito, che hanno con tanta lode avanzata la teoria, la pratica, o la metafisica della musica nel nostro secolo, sono nomi egualmente sconosciuti a loro che al gran Lama del Tibet, o ai Telapoini del Siam. Pochi vi sanno dire il perchè d'una legge musicale, o rendervi la ragion filosofica di una usanza: pochissimi hanno i lumi sufficienti a conoscere i pregiudizj e gli abusi del loro mestiere, o conoscendoli, la buona fede di confessarli. Pare, che l'anima loro non esista fuorchè nei tasti del cembalo, che la loro esistenza tutta si raduni sulle punte dei diti, e che gli spartiti siano la carta geografica dove si comprende tutto il loro universo scientifico. Se si dovesse cercare un emblema, che rappresentasse al vivo il maggior numero degli odierni maestri di cappella, io crederei di averlo ritrovato in quell'artificiale automate fabbricato dal celebre Vaucanson, che suonava il flauto meccanicamente, oppure in quella macchina inventata pochi anni fa da un Boemo, e veduta nell'Imperial Corte di Vienna, la quale a forza di segreti ordigni giuocava perfettamente agli

scacchi senza senso alcuno nè cognizion delle mosse.

Ora se non si può far dei progressi nelle scienze e nelle arti senza la speditezza dei metodi, i quali per la maggior parte degli uomini sono ciò ch'è la bussola per le Caravane, che traversano i deserti immensi di Saara e di Biledulgerid: se quelli, che s'adoperano comunemente nelle scuole di musica non meno che nelle altre scuole che formano la nostra educazion letteraria, servono tanto a sviluppar il Genio musicale quanto lo studio delle Pandette gioverebbe a crear in una nazione dei legislatori simili a Minosse, a Confuzio, a Pen, o a Licurgo: se tutte le idee, o modificazioni intellettuali dell'umano spirito hanno così stretta relazione fra loro, che non può farsi gran via in una scienza o facoltà senz'essere più che mediocremente versato nella cognizione delle altre facoltà o scienze che le tengono mano: se il talento s'avvilisce qualora divien mercenario, e se le arti liberali somiglianti a quelle piante generose, che marciscono ne' luoghi paludosi o ristretti, nè s'avverdiscono o frondeggiano fuor-

chè

chè all'aria aperta e sotto libero cielo, non ponno fiorire colà dove i coltivatori loro le prendono per un mestiero, che debbe unicamente servire di stromento al loro guadagno; egli fa d'uopo confessare, che la musica soggetta a tutti gli accennati inconvenienti non può, e non ha potuto conservar lungo tempo la sua perfezione in Italia.

Sarebbe nondimeno una ingiustizia l'incolpar soltanto i maestri. Se questi hanno contribuito a viziar il gusto del Pubblico, anche il Pubblico ha loro non poche volte fatto uscir di sentiero. L'amore del piacere, che ricompensa gl' Italiani della perdita della loro antica libertà, e che va dal paro in una nazione coll'annientamento di pressochè tutte le virtù politiche, ha fatto nascere la frequenza degli spettacoli. Da questa è poi venuta la sazietà del Bello, e il desiderio di variare, che hanno generato in seguito la mediocrità, la stravaganza, e il capriccio. In ogni piccola città, in ogni villaggio si trova inalzato un Teatro. Il solo Stato Pontificio ne conta più di quaranta. Mancherà la sussistenza agli indigenti, i ponti ai fiumi, gli scoli alle campagne, gli spedali agli infermi, e i provvedimenti alle calamità pubbliche, ma è

fuor di dubbio, che non mancherà la sua spezie di Coliseo per gli scioperati. La dimanda, che oggidì fa il popolo italiano a chi timoneggia nel governo è la stessa, che ne faceva sedici secoli addietro a' tempi di Giovenale, vitto e spettacoli *Panem & Circenses*. Ogni anno s' eseguiscono di quà dai monti più d' un mezzo centinajo di rappresentazioni musicali diverse. Quella, ch' è piaciuta all' estremo nel carnovale scorso s' ascolta con isvogliatezza, e fastidio nel carnovale presente. I capi d' opera del Jumella e del Sassone giacciono polverosi e negletti, perchè il popolo avido di novità gli pospone, dopo averli più volte sentiti, alle bambocciate e alle caricature de' compositori moderni. Ognuno degli spettatori si trova attaccato dalla stessa malattia di Nerone, il quale annojato delle bellezze di Ottavia e delle attrattive di Popea giunse fino a mutilar un garzone per isposarlo, e concepì la strana fantasia di vestirsi delle spoglie di un vitello per intraprender ciò che non oserei raccontare senz' allarmar la dilicatezza dei lettori.

Questo morbo letterario proviene da due principj irremediabili ascosi nell' umano spirito, cioè dal-

dalla inquietudine e dalla vanità. Per un effetto della prima avviene, che l'uomo non sapendo stabilire dei limiti alle proprie facoltà, e restando sempre con ciò che desidera al di sopra di quello che ottiene, ama sul principio nell'armonia gli accordi più naturali e più semplici, tali cioè che nascano espontaneamente dall' argomento, e possano con facilità ritrovarsi dal compositore. Ben presto, non trovando in quella naturalezza la novità e la sorpresa che cagionavano il suo piacere, cerca degli altri tuoni più piccanti, che risveglino, a così dire, la sua infastidita sensibilità. Ma cotai tuoni divenuti anch'essi per la stessa cagione insipidi e freddi dopo qualche tempo, necessario è, che cadano nella stessa dimenticanza che i primi per dar luogo ad altre modulazioni più vive, l'effetto delle quali è di guastare e corromper l'orecchio avvezzandolo al caricato in vece del semplice.

La vanità, di cui è proprio il rinunziar ad una folla di piaceri per meglio assaporare il maggiore di tutti, ch'è quello di farci credere superiori agli altri, è il motivo altresì, per cui molti si compiacciono d'uno stile ricercato e difficile. La maniera naturale e facile appun-

to perchè è tale, sembra riserbata alla debole comprensione del volgo. Il sentirla non costa niente, non è effetto del sapere nè dell'ingegno, ma da una non so quale disposizione, che sebbene dal Cielo sia stata data a pochissimi, per tutto il mondo crede di possederla. L'ambizione per tanto non trova i suoi conti in codeste bellezze semplici. Ella preferisce lo straordinario e il bizzarro, ciò che suppone un qualche sforzo di mente per ben comprendersi, perchè ciò fa onore alla penetrazione e alla dottrina dell'uomo vano, mostrandolo coll'una e l'altra superiore di molto alla intelligenza comune. E tal è la bassezza dell'amor proprio, che quantunque la natura gli si appresenti con tutti i suoi vezzi, cerca non ostante di chiuder gli occhi alle vaghezze di lei, temendo che il mostrarsi sensibile ad esse nol faccia cadere dalla riputazione di uom dotto, ch'ei tanto pregia, fino alla debolezza d'averne dei piaceri comuni col volgo.

Da ciò è derivato un'altro inconveniente. Quanto maggiore è il trasporto di un popolo per gli spettacoli tanto più grande è la libertà, che concede ai coltivatori di essi. Simili agli

aman-

amanti, presso a' quali le donne amate sono sicure di ottener il perdono di qualunque loro arditezza, gli uditori sono indulgentissimi con chi è lo stromento de' loro piaceri. Cotal licenza può giovare di molto all' avanzamento delle arti allorchè queste essendo nella loro fanciullezza, e confidate alle mani di saggi regolatori hanno bisogno di pigliar incremento, di spiar tutte le uscite e veicoli che guidano al Bello non per anco ben conosciuto, e di rintracciar nel vasto campo della sensibilità, e della immaginazione il maggior numero possibile di quelle sorgenti onde scaturisce il diletto. In tal caso i metodi, che le circoscrivono, riducendole prima di tempo in sistema, sono paragonabili a quelle fisonomie formate troppo presto nei fanciulli, le quali annunziano per lo più la debolezza dell' individuo e la scarsezza del principio vitale. Ma quando le arti hanno presa la lor consistenza, quando le idee della bellezza nei rispettivi generi è bastevolmente fissata, quando la moltiplicità de' confronti ha messo al crogiuolo del tempo e del giudizio pubblico le opinioni, gli errori, le verità, e le produzioni degli artefici, allora una licenza

illimitata produce l'effetto contrario. Ognuno, che coltiva una professione, vuol distinguersi dai compagni. Desideroso di esser grande piuttosto colla lode propria, che coll'altrui, cerca d'avanzarsi nella sua carriera per sentieri non battuti dai concorrenti. Quindi l'amore della singolarità, il disprezzo per gli antichi metodi, il discostarsi dai maestri, e il creder che hanno fatto meglio di loro quando hanno fatto diversamente. Tale è il destino di tutte le arti, e tale è presentemente quello della musica.

Ciò non vuol dire, che in così sfavorevol sentenza siano compresi tutti quanti i compositori d'Italia. Chi scrive sa benissimo, che ogni regola patisce la sua eccezione, e che in ciascuno dei rami della facoltà musicale può questa nazione vantare più d'un professore di sommo merito. In fatti bisognerebbe aver aprodato or ora da qualche Isola boreale scoperta dal celebre viaggiatore Cook per ignorar i talenti e la scienza del sempre bello e qualche volta sublime Traetta; d'un Ciccio di Majo scrittore pieno di melodia e di naturalezza, il quale in pochi anni che visse, ebbe la stessa sorte del Pergolesi, cui non restò inferiore nell'invenzio-

ne

ne e nella novità; d'un Anfossi ritrovatore facile e fecondo massimamente nel buffo, e che forse ottiene fra i compositori lo stesso luogo che Goldoni fra i poeti comici; d'un Paisello tornato, poco tempo fa, in Italia dopo essere stato ai servigj della Imperatrice delle Russie, dotato d'estro singolare, e d'una maravigliosa ricchezza nelle idee musicali, e che risplende per ornatissimo stile, e per nuovo genere di vaghezza; d'un Piccini maestoso insieme e venusto, di gran fuoco, di vivo ingegno, di stile brillante e florido; d'un Sacchini celebre per la sua maniera di scrivere dolce, affettuosa, e sommamente cantabile; d'un Sarti degno di essere annoverato fra i più gran compositori del suo tempo pel colorito forte e robusto, per la ragione che spicca nelle sue composizioni, e per la verità della espressione; d'un Bertoni scrittor naturale, pieno di gusto, e di scelta felice negli accompagnamenti; d'un Caffaro, d'un Millico, e per tacere molti altri, d'un Cristoforo Gluck, il quale benchè tedesco di nazione ha forse più d'ogni altro contribuito a ricondurre nel buon sentiero la musica teatrale italiana spogliandola delle palpabili inverosimi-

glianze che la sfiguravano, studiando con accuratezza somma il rapporto delle parole colla modulazione, e dando alle sue composizioni un carattere tragico e profondo dove l' espressione, che anima i sentimenti va del paro colla filosofia, che regola la disposizione dei tuoni (*).

Parimenti tra i moltissimi maestri di musica strumentale o morti da poco tempo, o viventi ancora l'Europa tutta si riunisce per rendere la dovuta giustizia ai due famosi eredi dello spirito di Tartini cioè Pagin, e Nardini, il primo dei quali si creò un suo particolare stile mirabile per la bella e forte cavata dello stromento mentre il secondo felicissimo nell'imitare il suo maestro divenne eccellente nella esecuzione non meno che nella patetica e dolce gravità de' suoi *Adagj*. Singolare per la forza, vigore, e chiarezza del suono, per l'opportuna scelta de-

(*) I pensieri di questo rinomato Maestro intorno alla riforma della musica drammatica italiana, si possono vedere nella prefazione alla sua musica sull' Alceste del dotto Calsabigi, e nel Trattato dell' Opera del più volte commendato Planelli.

degli ornamenti, per la nobiltà del suo stile, e per diversi altri pregi è l'egregio Pugnani direttore della Reale Orchestra di Torino. Degni discepoli d'un tanto maestro tuttora si mostrano il Borghi, che rammorbidisce a meraviglia con una certa dolcezza e soavità la robustezza dello stile propria della sua scuola, e l' incomparabile Viotti, la cui maniera di suonare veloce, viva, di gran nettezza, e di ottimo gusto ha meritamente riscossi gli applausi dei più rinomati Teatri. Nè meno celebri sono presso agli amatori della scienza armonica divenuti il Ferrari suonatore originale per lo suo stile ameno, vago, e grazioso, il Buccarini compositore bravissimo di elevati spiriti, di frase limpida e chiara, e di profonda dottrina musicale, il Jarnovich di sangue Italiano quantunque nato e allevato in Parigi, il quale altrettanto si è distinto nel genere brillante e piacevole quanto il famoso Lolli nell'agevolezza dell'arco, nella maestria dei passaggi, e nell'arte di eseguire le più difficili squisitezze dell'armonia. Nè la scuola del Somis ha tralignato dall'antico valore, ma durevoli saggi ci porge ancora in due pregevolissimi Torinesi il Chiabrano cioè, Violo-

lonista eccellente, e il Giardini imitatore felice dello stile del suo maestro, al quale, si dice, che aggiunga del suo una bellissima cavata di suono limpido, netto, e preciso. E chi non sa per quanta fama vadano chiari i nomi del Brioschi, del Lancetta Napoletano, e della Sirmian Scolara celebre di Nardini, la quale non inferiore nel merito ai professori di primo grido seppe trasferire all'arte del suono la dilicatezza e le grazie proprie del suo sesso? Sarebbe più facile

*Ad una ad una annoverar le Stelle*

che il fare partitamente menzione di tanti altri compositori o esecutori più giovani, che sotto la scorta degli accennati maestri coltivano quest'arte deliziosa in Italia. Ma l'andare più oltre nè piace nè giova, non essendo il mio scopo tessere una nomenclatura od un' catalogo, ma presentare soltanto agli occhi de'lettori una rapida prospettiva. Quello, che in generale può dirsi è che nelle loro mani la musica acquista a certi riguardi una maggiore bellezza mentre la va perdendo a certi altri. Se la leggerezza, la varietà, la leggiadria, il brio, l'abbondanza, l'analisi più minuta dei tuoni, un maggiore raffina-

finamento in tutte le sue parti, ed alcuni antichi pregiudizj tolti di mezzo per sostituirvi degli altri bastano a caratterizzar il buon gusto d'un'arte imitatrice, la nostra età dovrebbe a ragione chiamarsi il secolo d'Augusto per la facoltà musicale. Ma se, come abbiamo provato in altri luoghi, e proveremo di nuovo dove si parlerà del canto, il vero filosofico gusto, e la perfezione d'ogni arte imitativa consiste nella rappresentazione più o meno abbellita della natura, e nell'esprimere l'oggetto, che prende a dipingere senza sfigurarlo nè caricarlo più di quello che comporta l'indole della imitazione, se questo fine non s'ottien nella musica se non per mezzo della semplicità, della verità, e della naturalezza accoppiata all'espressione, e se ogni e qualunque ornamento, ogni e qualunque bellezza, che le si aggiunga senza riguardo a cotale scopo, non è altro che una imperfezione, un difetto di più; in tal caso bisogna pur confessare, e confessarlo con coraggio, che la maggior parte delle pretese finezze armoniche, onde vanno tanto superbi i moderni maestri, in vece di provare il miglioramento del gusto altro non provano che la sua visibile decadenza. Co-

me il lusso, che manifesta una ricchezza apparente nello stato politico, annunzia da lontano agli osservatori sagaci il languore e la povertà della maggior parte degli individui.

FINE DEL TOMO SECONDO.

# TAVOLA

Dei Capitoli contenuti nel secondo Volume.

## CAPITOLO NONO.

*Secol d'Oro della musica Italiana. Progressi della Melodia. Valenti Compositori Italiani. Scuole celebri di Canto, e di Suono col vario loro carattere.* Pag. 3

## CAPITOLO DECIMO.

*Miglioramento della poesia lirico drammatica. Quinaut in Francia Precursore della riforma. Celebri poeti fino a Metastasio. Avanzamenti della Prospettiva.* 52

## CAPITOLO UNDECIMO.

*Epoca di Metastasio. Vantaggi recati da lui alla poesia, e lingua italiana. Esame de' suoi pregi. Riflessioni sulla sua maniera di trattar l'Amore. Suoi difetti. S'abbia egli condotto il melodramma al maggior grado di perfezione possibile.* 78

## CAPITOLO DUODECIMO.

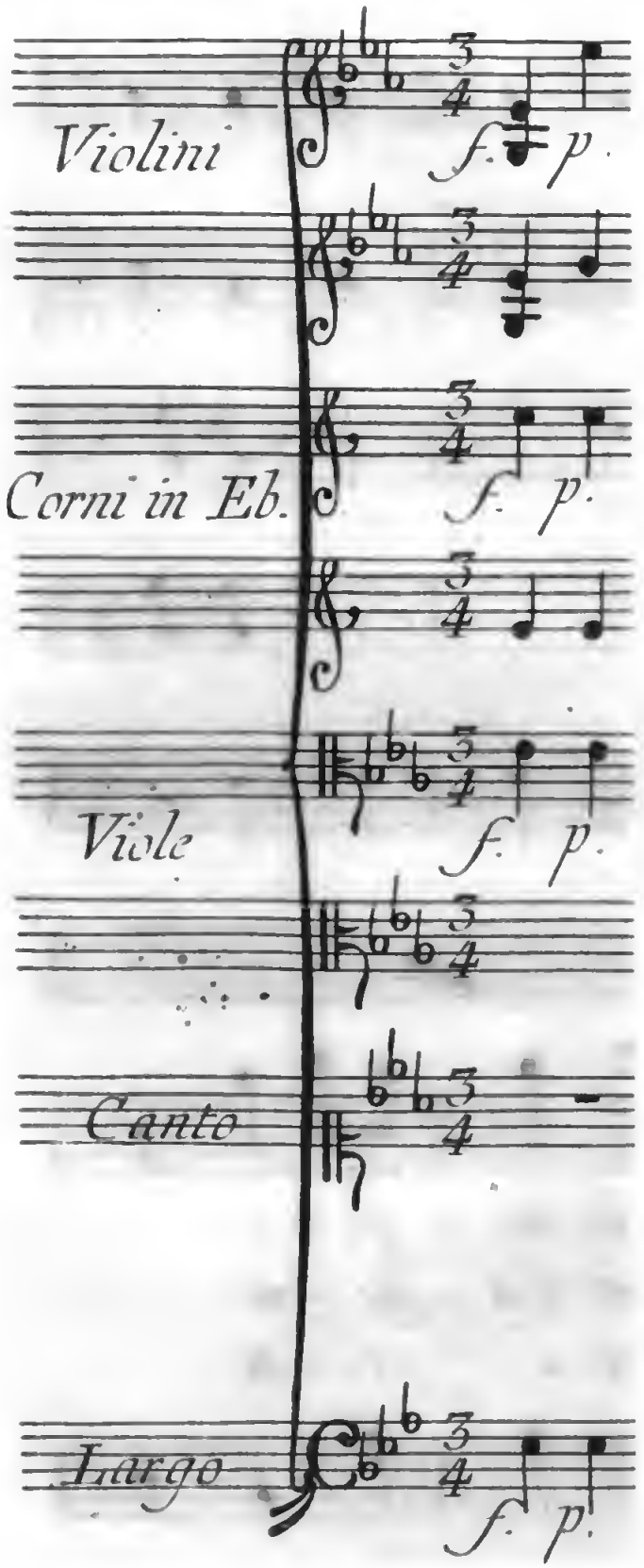
*Decadenza attuale dell'Opera Italiana. Cause generali di essa. Paralello della poesia e mu-*

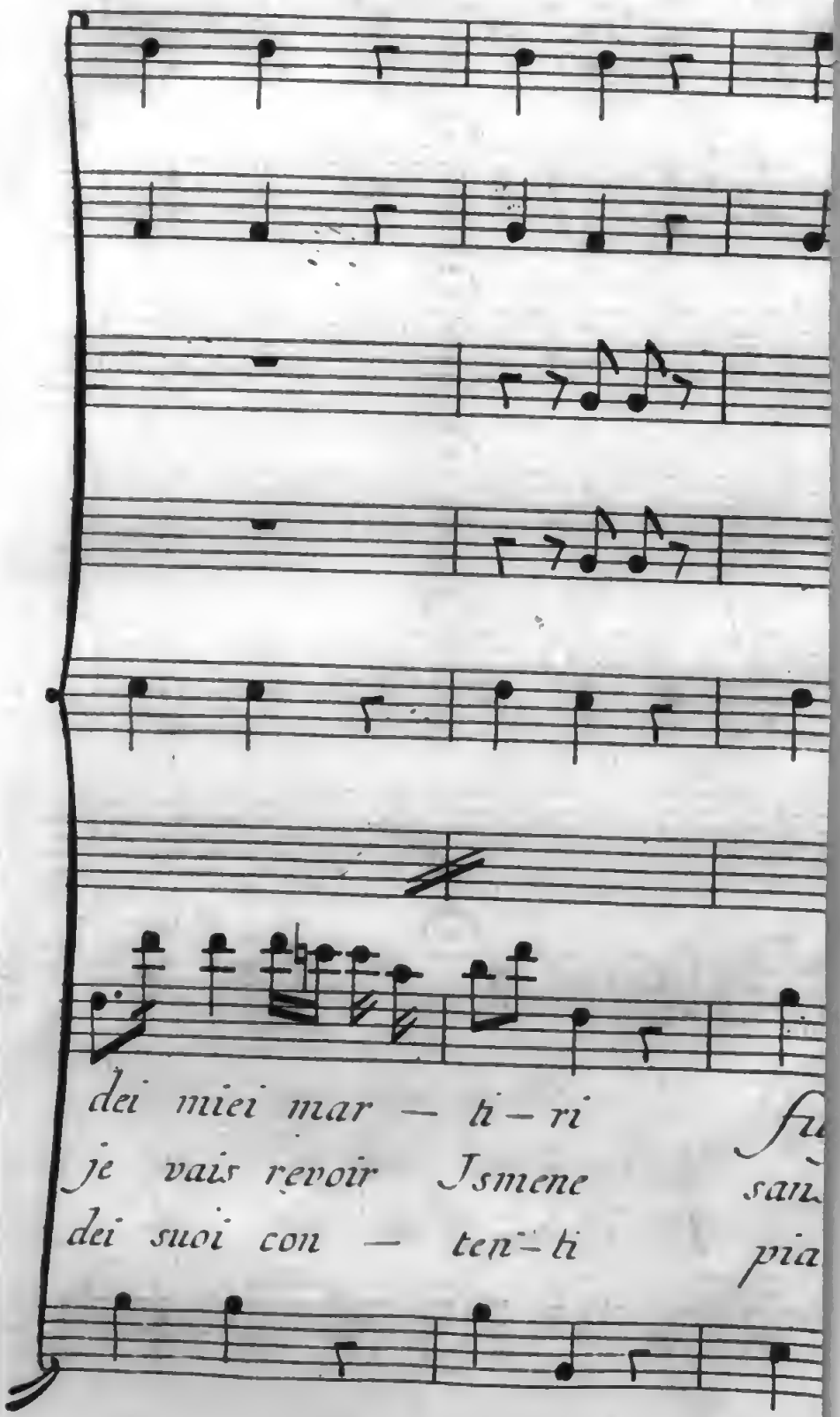
334
*musica moderne con quelle dei Greci. Motivi della perfezion degli Antichi, e inconvenienti intrinseci del nostro sistema musicale.* 177

## CAPITOLO DECIMOTERZO.

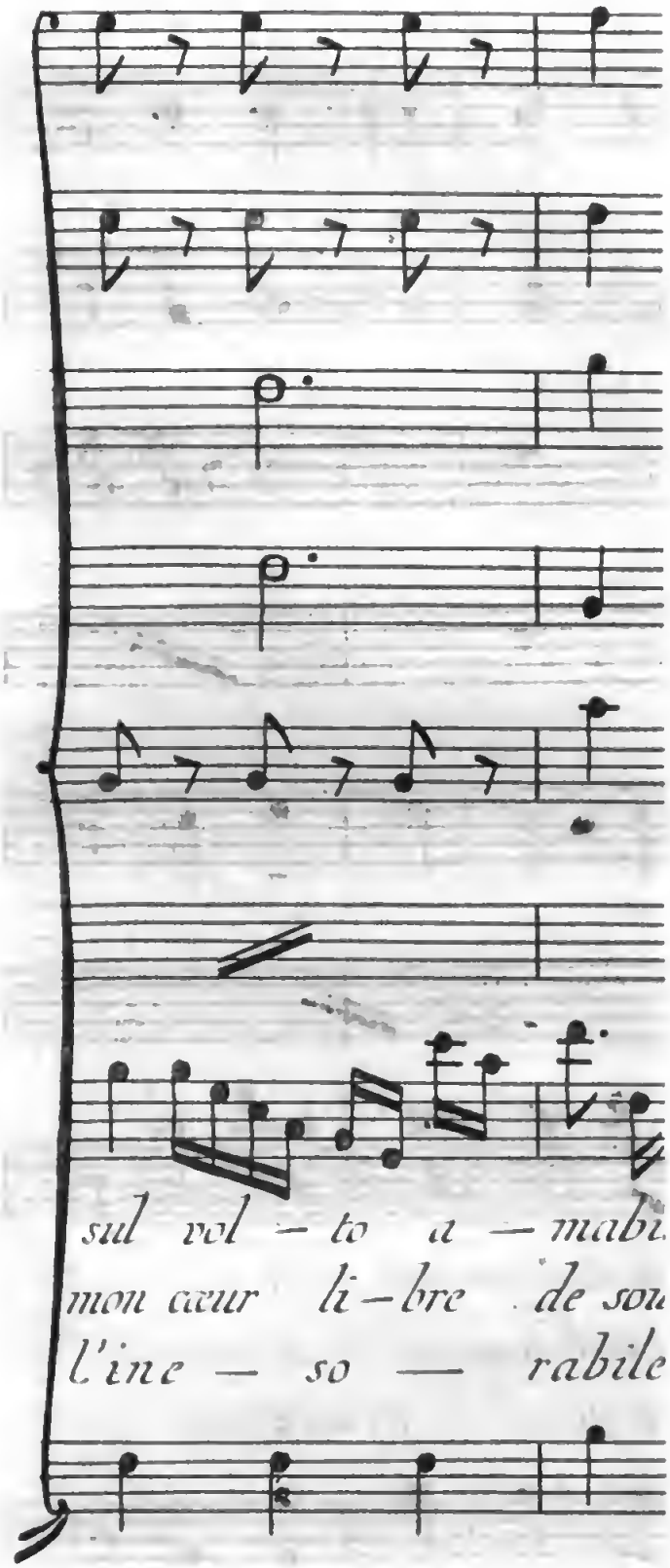
*Cause particolari della decadenza attuale dell' Opera. Prima Causa. Mancanza di filosofia nei Compositori. Difetti nella composizione. Riflessioni sull' odierno uso della musica strumentale. Esame del recitativo, e delle arie.* 251

18555

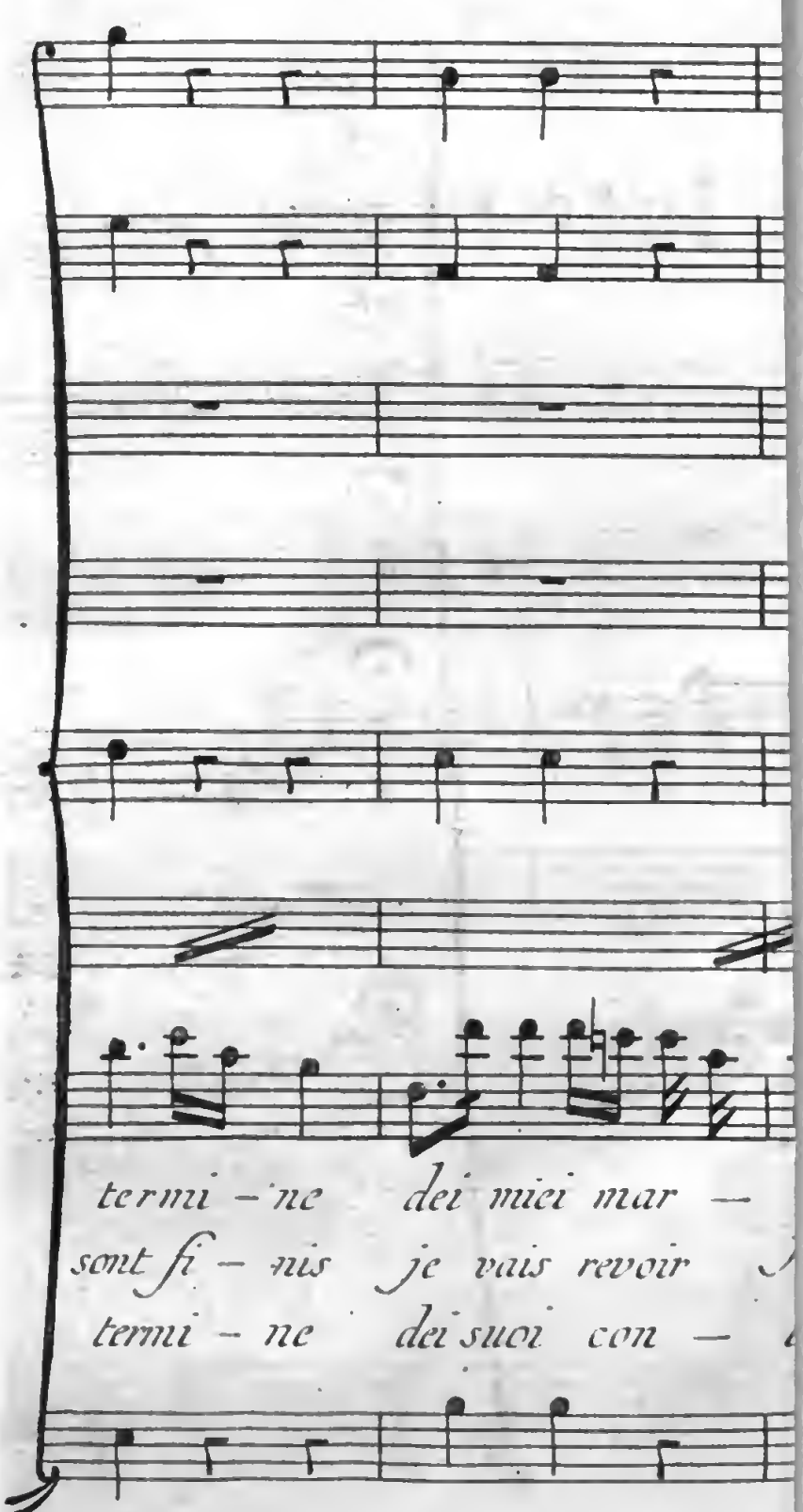

Violini
f. p.
Corni in Eb.
f. p.
Viole
f. p.
Canto
Largo
f. p.



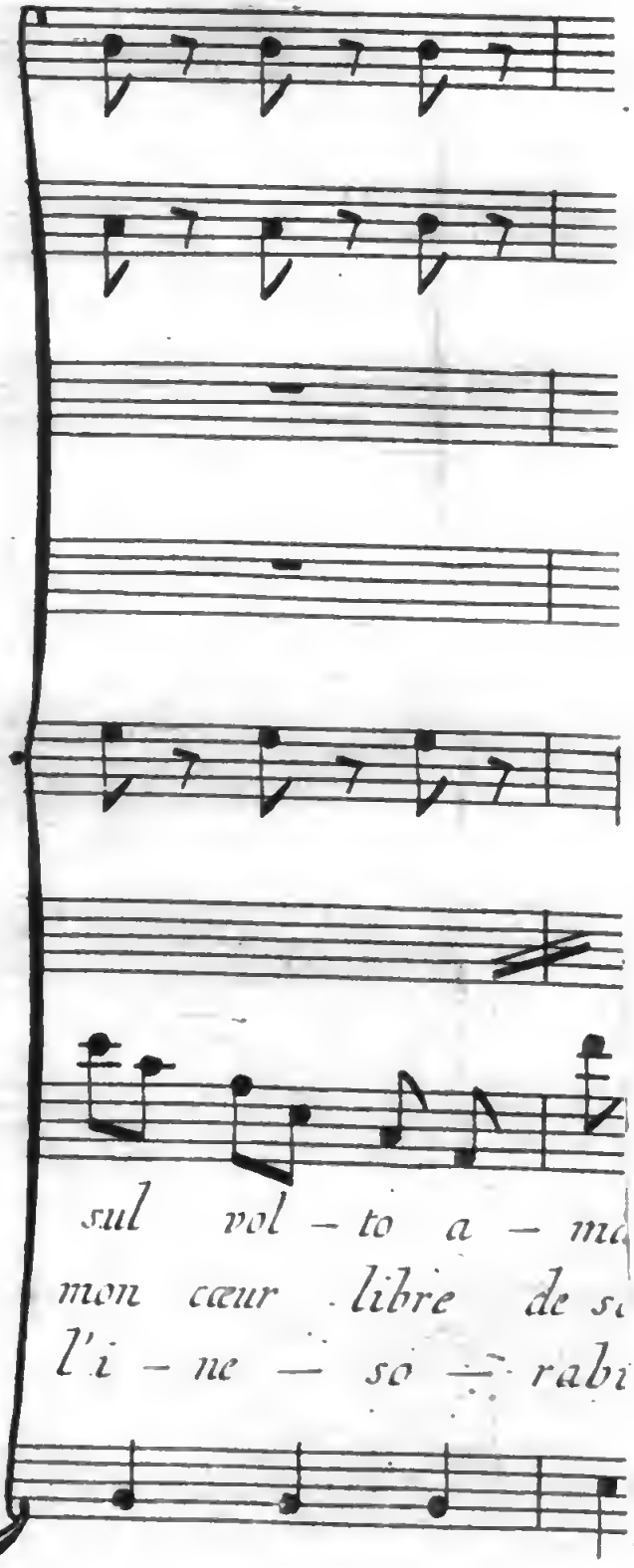

Dalla Calcografia Zatta

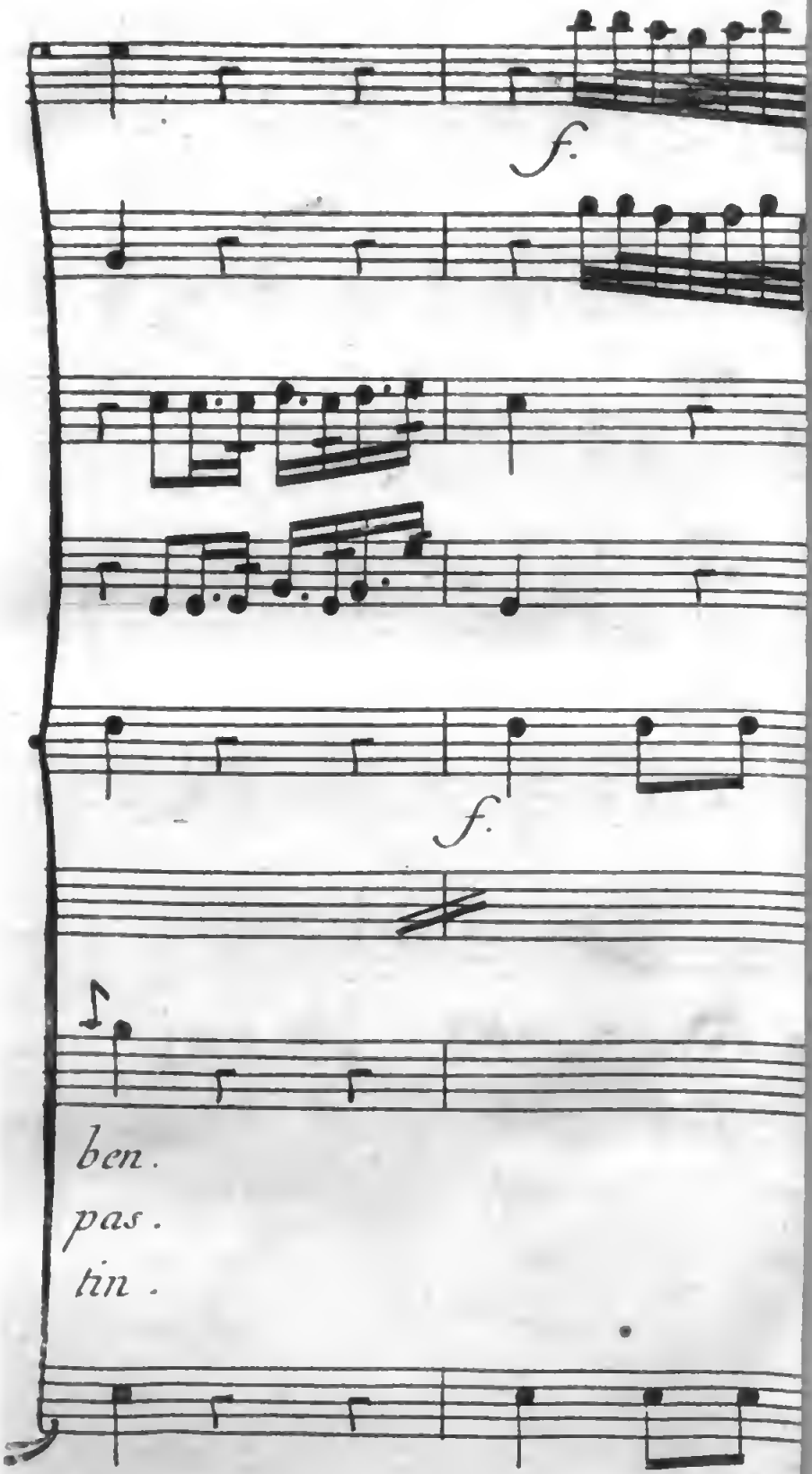



Digitized by Google

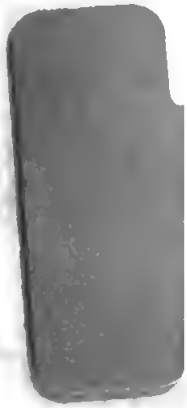



Dalla Calcografia Zatta


sul vol – to a – ma
mon cœur libre de s
l'i – ne – so – rabi




Dalla Calcografia Zatta



Digitized by Google